Erich Schulze

Die deutsche Literatur

Neubearbeitet von Dr. Hans Henning

A. Ziemsen Verlag · Wittenberg (Bez. Halle)

SITY
NTO
ARY

LG.H
S3913d

Die deutsche Literatur

Geschichte und Hauptwerke

in den Grundzügen

von

Erich Schulze

„Ehrt eure deutschen Meister,
dann bannt ihr gute Geister!"

Dritte vermehrte Auflage,
bis zur Gegenwart fortgeführt von
Dr. Hans Henning

254643
15. 5. 31

A. Ziemsen Verlag, Wittenberg, Bez. Halle

Nachdruck verboten
Übersetzungsrecht vorbehalten

Druck der Spamerschen Buchdruckerei in Leipzig

Printed in Germany

Vorwort

Für weite Kreise seines Volkes, für alle, die wenig Geld, aber dafür desto mehr Interesse für das geistige Leben der deutschen Nation besitzen, für Studierende, Schüler, Literaturfreunde aller Art hat Erich Schulze das vorliegende Buch geschaffen, jener heißen Liebe voll, die ihn auch beseelte, als er im August 1914 als Reserveoffizier ins Feld zog, und die der Leser noch jetzt wahrnehmen kann, nachdem der Verfasser — in seinem fünfunddreißigsten Lebensjahre — an der Spitze seiner Infanteriekompagnie bei Perthes in der Champagne — am 26. Februar 1915 — gefallen.

Auf den Wunsch des Herrn Verlegers ist der Unterzeichnete für den Braunschweiger Landsmann eingesprungen und hat die Durchsicht des weit über Deutschlands Grenzen, in zwei ansehnlichen Auflagen verbreiteten, von der Kritik warm empfohlenen Werkes übernommen. Die Eile, mit der die dritte Auflage infolge der sich überstürzenden Markentwertung hastig hergestellt werden mußte, verbot allein schon, den Charakter des Buches zu ändern. So durfte sich der Herausgeber darauf beschränken, den Leser im Sinne des Vorgängers kurz zu unterweisen, hier und da Zusätze einzufügen und der Entwickelung Rechnung zu tragen, die unser Schrifttum namentlich seit dem Ende des Weltkrieges durchgemacht hat.

Daß ein Wegweiser nicht für „Kenner" bestimmt ist, bedarf wohl kaum besonderer Erwähnung. —

Die Durchsicht der Korrekturbogen von Seite 385 ab mußte der Herausgeber wegen einer längeren Reise dem Verlag überlassen.

Berlin, 13. Februar 1923.

Dr. Hans Henning.

Inhaltsverzeichnis.

Seite

Älteste Zeit: bis 750.

1. Die älteste deutsche Dichtung 1
2. Wulfila 3
3. Anfänge der Heldensage 4

Althochdeutsche Zeit: 750—1100.

Von Karl dem Großen bis zu den Kreuzzügen: Dichtung der Geistlichen.

4. Die deutsche Sprache. Das Althochdeutsche 9
5. Geistesbildung unter den ersten Karolingern 10
6. Christliche Dichtung der Karolingerzeit 12
7. Unter Ottonen und Saliern: Deutsche Dichtung in lateinischer Sprache 15

Mittelhochdeutsche Zeit: 1100—1500.

Von den Kreuzzügen bis zur Reformation.

I. Blütezeit während der Kreuzzüge: 1100—1300.

8. Die mittelhochdeutsche Frühzeit 1100—1180 19
9. Rittertum und Blütezeit der ritterlichen Dichtung 1180—1230 25
10. Die höfischen Epiker 27
11. Das volkstümliche Epos 39
12. Höfische Lyrik: Der Minnesang 50
13. Walther von der Vogelweide und andere Minnesänger . . . 52
14. Schwank, Lehrdichtung und Prosa 57

II. Vergehen und Werden: Bürgerliche Dichtung: 1300—1500.

15. Zeitgeschichte und Dichtung 1300—1500 60
16. Epische Dichtung 1300—1500 61
17. Meistersang 63
18. Das Volkslied 65
19. Das Drama bis 1500 68
20. Lehrhafte Dichtung und Prosa 1300—1500 70

Seite

Neuhochdeutsche Zeit.

I. Reformationszeit: Von Luther bis Opitz: 1500—1624.

21. Bruch mit der mittelalterlichen Lebensanschauung durch Humanismus und Reformation 74
22. Luther 77
23. Literarische Streiter des Reformationsjahrhunderts 81
24. Hans Sachs. — Das Schauspiel 83
25. Unterhaltende und belehrende Prosa des 16. Jahrhunderts . . 88

II. Von Opitz bis Klopstock: Von Gelehrtendichtung zu nationaler Dichtung: 1624—1748.

26. Streben nach reiner Muttersprache 91
27. Martin Opitz 93
28. Lyrik des 17. Jahrhunderts 95
29. Drama des 17. Jahrhunderts 98
30. Sinngedicht, Satire und Roman im 17. Jahrhundert 100
31. Wissenschaftliche Prosa des 17. Jahrhunderts 104
32. Vorbereitung der nationalen und klassischen Dichtung 105

III. Die zweite Blütezeit: Das Jahrhundert der klassischen und romantischen Dichtung: 1748—1848.

33. Klopstock 116
34. Die Zeit der Aufklärung 121
35. Lessing 125
36. Wieland 140
37. Herder 143
38. Der Hain und seine Verwandten 151
39. Sturm und Drang 155
40. Goethe 158
41. Schiller 201
42. Hölderlin. — Jean Paul 258
43. Die Romantiker 262
44. Heinrich von Kleist 278
45. Die Dichtung der Befreiungskriege 289
46. Schwäbische Dichter 292
47. Einzelstehende Sänger der romantischen Zeit 299
48. Grillparzer und andere Dramatiker bis 1848 306
49. Entfaltung der Wirklichkeitsdichtung durch die Erzähler 1830 bis 1850 313
50. Heinrich Heine. — Das junge Deutschland. Politische Lyrik . . 320

IV. Von 1848 bis zur Gegenwart: Der poetische Realismus. Der Naturalismus und seine Überwindung.

51. Die „Münchener" und verwandte Sänger 1850—1870 327
52. Vollendung des poetischen Realismus: Die Dramatiker Hebbel, Ludwig und Büchner 332

Seite

53. Vollendung des poetischen Realismus: Die Erzähler 1850—1870 347
54. Die deutsche Dichtung von 1870 bis zur naturalistischen Bewegung 367
55. Auf der Suche nach einer neuen Kunst 383
56. Lyrik 397
57. Dramatik 407
58. Erzählkunst 417
59. Aus der wissenschaftlichen Prosa des 19./20. Jahrhunderts. . . 429
Namen-Verzeichnis 436

Älteste Zeit: bis 750

1. Die älteste deutsche Dichtung

1. **Nachrichten der römischen Schriftsteller.** — Lange bevor im 8. Jahrh. die schriftliche Aufzeichnung der Dichtungen einsetzte, gab es eine mündlich fortgepflanzte altdeutsche Dichtung, die aber trotz der Rettungsversuche Karls d. Gr. bis auf einige aufgezeichnete Reste verloren gegangen ist. Das älteste Zeugnis über die deutsche Dichtung verdanken wir dem römischen Geschichtschreiber Tacitus, der 98 n. Chr. in seiner Germania dem sinkenden Römertum ein ideales Bild der bewunderten altgermanischen Welt vor Augen führte. Nach den Nachrichten des Tacitus und anderer römischer Schriftsteller priesen die alten Deutschen in Liedern Wodan und Donar und feierten die Abkunft der Kultgemeinschaften Ingwäonen, Istwäonen und Herminonen aus dem Geschlecht des erdgeborenen Gottes Tuisto und seines Sohnes Mannus. Beim Auszug zum Kampf erschollen Lieder, und mit Gesang gingen die Germanen in die Schlacht, um sich zum Streit zu begeistern. Zur Verstärkung des Schalles hielten sie die Schilde vor den Mund (daher barditus = Schildgesang?). Auch bei Siegesfeiern und Gelagen, bei Opfern und gottesdienstlichen Festen fehlte der Gesang nicht. Mit Gesang und Tanz wurden die Neuvermählten ins Haus des Gatten geführt. An der Leiche wurden unter feierlichem Umzuge Sterbelieder und Totenklagen gesungen, die die Taten des Verstorbenen priesen. Auch Spott-, Lob- und Liebeslieder und Gebets-, Segens- und Zauberformeln waren verbreitet. Sogar bei feierlichen Rechtshandlungen wurde die Poesie gebraucht: Eide, Rechtssprüche und Verfluchungen bestanden aus alliterierenden Versen. In den um 115 verfaßten „Annalen" bezeugt Tacitus, daß noch damals der Befreier Armin in Liedern besungen wurde.

Die Lieder auf Götter und Helden wurden im Chor gesungen (Schlachtlieder, Totenklagen, Festgesänge). Manchmal war der Chorgesang mit reigenartiger Bewegung und Mimik verbunden. Die Lob-, Spott- und Liebeslieder waren für den Einzelgesang berechnet und wurden von geübteren Sängern auf Versammlungen und Festlichkeiten unter Harfenbegleitung vorgetragen.

2. **Deutscher Götterglaube.** — Außer den Andeutungen des Tacitus übermitteln uns mythische Vorstellungen der Heldensage, Abschwörungs-

und Zauberformeln und spätere Verordnungen gegen das Heidentum nur eine geringe Kenntnis vom Götterglauben unserer Vorfahren. Nur einige Namen, wie Wodan, Donar, Phol (= Balder), Saxnot, Freia, Idisi (= Walküren), Sunna, Hel, Elfen u. a. sind uns aus deutschen Quellen überliefert. Götter und dämonische Spukgestalten wurden besonders in den Zauberformeln bei Namen genannt. Zu diesen gehören die beiden einzigen heidnischen Gedichte in deutscher Sprache, die bekannten **Merseburger Zaubersprüche**, die erst im 10. Jahrh. aufgeschrieben wurden. Im ersten Spruch soll ein Kriegsgefangener mit Hilfe der Walküren befreit werden, im zweiten wird die Fußverrenkung eines Rosses, das einem Gott gehört, nach den vergeblichen Besprechungsversuchen verschiedener Göttinnen durch Wotans Zauberwort geheilt. Jeder Spruch gliedert sich in einen erzählenden und einen formelhaften Teil. Die anderen uns erhaltenen Zaubersprüche zeigen schon den Einfluß des Christentums. Manche Sprüche leben noch heute als Kinderreime fort. — Mythische Reste stecken in Volkssagen (Wode = Wodan) und Märchen. Das Märchen von Dornröschen ist ursprünglich ein Mythus aus dem Naturleben: die schlafende Natur wird vom Lichtgott Frühling zu neuem Leben erweckt.

3. **Form des altdeutschen Verses.** — Die altdeutschen Lieder bestanden aus Langzeilen, die aus zwei Halb- oder Kurzversen zusammengesetzt waren. Die Halbverse zählten jeder zwei Hebungen (= stark betonte Silben) und unbestimmt viele Senkungen. Die Verknüpfung der Kurzverse zur Langzeile geschah durch den Stabreim (Alliteration). Von den vier Hebungen der Langzeile alliterierten die erste oder die zweite oder auch beide mit der dritten, d. h. sie begannen mit dem gleichen Mitlaut oder mit einem Selbstlaut, da alle Vokale unter sich alliterierten.

Beispiele aus dem Hildebrandsliede:

Kurzverse: welaga nû, waltant got,	Wohlan nun, waltender Gott,
wêwurt skihit.	Wehgeschick bricht herein.
ih wallôta sumaro	Ich wallte der Sommer
enti wintro sehstic ur lante ...	Und Winter sechzig außer Landes ...

oder Langzeilen:

welaga nû, waltant got, wêwurt skihit.
ih wallôta sumaro enti wintro sehstic ur lante ...

Stabreim durch Selbstlaute:

. . . . . arbeo laosa: hê raet ôstar hina.
(Er ließ ein Kind) des Erbes verlustig: er ritt nach Osten hin.

Der Einzelvortrag war nicht wie das Chorlied an strengen Rhythmus und feste Melodie gebunden. Mehr rezitativischer Art, konnte er den vier Haupthebungen des Langverses noch ein oder zwei Nebenhebungen hinzufügen. Die alliterierenden Wörter heißen Liedstäbe.

4. **Schrift.** — Die ältesten Schriftzeichen der Germanen, die Runen (rûna = Geheimnis; s. raunen), wurden zu religiösen Zwecken, besonders zum Loswerfen benutzt. Sie waren auf Hölzern eingeritzt, die zur Erde geworfen und wahllos aufgehoben wurden. Nach den erhaltenen Zeichen deutete man das Orakel. Die uns durch Inschriften auf Metall (Spangen, Ringe, Münzen) aus dem 4. Jahrh. erhaltenen 24 Runenzeichen sind aus südeuropäischen Buchstaben gebildet, haben vielleicht deren wagerechte und gebogene Linien wegen der Holzfaserung zu schrägen umgewandelt. Zum späteren zusammenhängenden Schreiben auf Pergament übernahmen die Deutschen die römischen Buchstaben.

2. Wulfila

Die Goten besaßen unter allen germanischen Stämmen die höchste Bildung und Gesittung. Sie zogen von der unteren Weichsel zur unteren Donau, nahmen dort dank der einflußreichen Tätigkeit ihres Bischofs Wulfila (= Wölflein; griech. Ulphilas, röm. Ulfila) schon im 4. Jahrh. das arianische Christentum an und lernten lesen und schreiben.

Wulfila wurde 311 als Kind christlicher, aus Kappadokien stammender Eltern im Westgotengebiet Dacien geboren, widmete sich dem geistlichen Stande und wirkte, nachdem er 341 zum Bischof geweiht war, in der Heimat als Missionar für das arianische Bekenntnis. Wegen blutiger Verfolgung durch den Gotenfürsten Athanarich wanderte er mit dem bekehrten Teile der Goten über die Donau auf römisches Gebiet aus und erhielt einen Landstrich am Nordhang des Balkan als Wohnsitz für die Bekehrten angewiesen. Als Art Fürstbischof dieser friedlichen mösischen Westgoten ist Wulfila nach arbeitsreichem Leben 383 auf einer Kirchenversammlung zu Konstantinopel gestorben.

Den nachhaltigsten, Jahrhunderte überdauernden Einfluß auf alle Gotenstämme gewann Wulfila durch seine Erfindung der gotischen Schrift und durch die Übersetzung der Bibel ins Gotische. Aus den griechischen Buchstaben (und einigen römischen Schriftzeichen und Runen) schuf er die gotische Schrift, in die er die Bibel übertrug: das N. T. nach der griechischen Urschrift ganz, das A. T. nach der griechischen Septuaginta vermutlich zum größten Teil. Wenn Wulfila auch in Wortfügung und Satzbau von der griechischen Vorlage beeinflußt blieb, so ist die Übersetzung doch ein Zeugnis reichen Wissens, starken Geistes und besonders bewundernswerter Kraft, sittliche und dogmatische Begriffe und Erörterungen gewandt und sinngetreu in die für diese Dinge gänzlich unvorbereitete Gotensprache umzugießen und auch bei schwierigen Stellen unbekannte Fremdwörter zu vermeiden. Wulfilas Bibel ist das älteste Denkmal germanischen Schrifttums und die wertvollste Fundgrube für die Kenntnis der wegen

ihrer vollen Formendungen überaus klangreichen gotischen Sprache[1]) und der germanischen Sprachentwicklung überhaupt. Die Übersetzung begründete das Schrifttum der Goten und erlangte für die Bekehrung der ostgermanischen Stämme zum arianischen Bekenntnis hohe Bedeutung. Noch im 9. Jahrh. wurde sie von den spanischen Goten gebraucht. Heute sind von ihr nur noch Bruchstücke — größtenteils aus dem Neuen Testament — in ostgotischen, während des 6. Jahrh. in Italien angefertigten Abschriften vorhanden. Das kostbarste und umfangreichste Stück ist die Silberne Handschrift (codex argenteus) auf der Universitätsbücherei zu Upsala in Schweden, ein in silbernen und goldenen Buchstaben auf purpurfarbigem Pergament geschriebenes Prachtevangelienbuch für einen sehr vornehmen Ostgoten. Kleinere und einfachere Bruchstücke befinden sich in Mailand und Wolfenbüttel. Vom übrigen gotischen Schrifttum haben sich nur geringe Reste erhalten.

3. Anfänge der Heldensage: Episches Jugendzeitalter unserer Dichtung

1. **Geschichtliche Grundlage der Heldensage.** — Da die rein geschichtliche Heldensage große geschichtliche Ereignisse und Umwälzungen voraussetzt, konnte sie bei den Deutschen erst im Zeitalter der ostgermanischen Wanderung, der sog. Völkerwanderung, entstehen. Die ostgermanischen Stämme hatten seit dem 2. Jahrh. aus Landnot ihre Wohnsitze verlassen und den Kampf gegen das sinkende Römertum eröffnet. Der Einbruch der Hunnen 375 beschleunigte die Völkerbewegung: in langen Wander- und Kriegszügen überfluteten die Ostgermanen das römische Reich und gründeten in den Mittelmeerländern neue Staaten. Zum erstenmal war das Germanentum treibende Kraft in der Weltgeschichte, das römische Reich sank vor ihm in Trümmer. Es war eine Zeit ausgedehnter Stammesverschiebungen, großartiger Ausbreitung bis nach Spanien und Afrika und gewaltiger Umwälzungen aller germanischen Lebensverhältnisse. Es war eine Zeit, die mächtige Gestalten und große Taten zeugte und ein hochgespanntes Gefühl trotziger Überlegenheit und erhebenden Rassenstolzes im jugendkräftigen, leidenschaftlichen Germanentum erweckte. Die geschichtlichen Tatsachen dieser heldenhaften Zeit, an die sich die spätere Erinnerung der überlebenden Germanenstämme besonders heftete, sind folgende:

[1]) Vergl. die Fälle von „Gabe": Einz. giba, gibôs, gibai, giba; Mehrz. gibôs, gibô, gibôm, gibôs. — Wulfila hat, wie Luther, bei der Übersetzung sicherlich Mitarbeiter gehabt; als Fortsetzer des Riesenwerkes werden die Bischöfe Sunja und Frithila genannt.

Der besiegte Ostgotenkönig, Ermanrich der Amaler, gab sich selbst den Tod. Die Westgoten setzten sich nach vielen Wanderzügen um 419 in Südgallien fest. Das burgundische Reich um Worms und Mainz bildete eine Gefahr fürs römische Gallien. Daher wurde es 437 unter Gundahar vom Römer Aëtius mit Hilfe hunnischer Scharen vernichtet. Um 450 stand das Hunnenreich in seiner höchsten Machtentfaltung. Attila hatte es geeint und seine Herrschaft über Ostrom und über germanische und slawische Völker ausgebreitet. Dem Attila gehorchten die Ostgoten, bei ihm lebte der Ostgotenkönig, an seinem Hofe herrschte gotische Sitte und gotische Sprache, von den Goten erhielt er auch seinen Namen (Attila = Väterchen). In gotischer Überlieferung trägt sein Bild freundliche Züge. Nach seinem plötzlichen Tode — in der Nacht nach seiner Verheiratung mit der Germanin Hilde — zerfiel sein Reich, und die germanischen Stämme erhielten ihre Freiheit zurück. Der Kampf entbrannte in Italien: 476 wurde das weströmische Kaisertum durch Odowakar gestürzt, der wiederum durch den Ostgotenfürsten Theoderich seinen Untergang fand. Theoderich hatte seine Jugend als Geisel am byzantinischen Hofe verbracht und wurde vom Kaiser Zeno zum Zuge gegen den gefährlichen Gegner Ostroms veranlaßt. Er siegte über Odowakar bei Verona (= Bern, daher „Dietrich von Bern"), belagerte ihn vergeblich in Ravenna (= Raben, daher „Rabenschlacht") und tötete ihn treulos 493 bei einem Gastmahl. Der Bestand des Ostgotenreiches in Italien beruhte auf der großen Persönlichkeit Theoderichs. Gleich nach dessen Tode zeigte sich die innere Lebensunfähigkeit, und schließlich wurde das Ostgotenreich 555 in eine oströmische Provinz umgewandelt. Im Norden Italiens gründeten 568 die Langobarden unter Alboin ein Reich, das durch Karl d. Gr. zerstört wurde. Die Bewerbung des Langobardenherrschers Authari um die Bayernfürstin Theudelinde ist Gegenstand sagenhafter Bearbeitung geworden.

2. **Sagenbildung.** — Diese geschichtlichen Tatsachen verloren durch die lange mündliche Überlieferung die strenge Übereinstimmung mit der Wirklichkeit. Der geschichtliche Stoff, nach poetischer Bedeutung ausgewählt und frei umgeformt, wurde zum Gebilde der Dichtung. Und zwar heftete sich die Teilnahme nicht an politische Gegensätze und Kämpfe, etwa zwischen Germanen- und Römertum — das Volks- und Staatsbewußtsein der Germanen war ja erst in den Anfängen —, sondern an große Einzelpersönlichkeiten und ihre Schicksale. Bei den Wanderungen verschmolzen die Erinnerungen verschiedener Geschlechter. Zeitliche und räumliche Entfernungen zwischen Ereignissen und Helden schwanden, und auf einen beliebten Helden wurden Taten und Züge anderer Persönlichkeiten übertragen.

Das Charakterbild Ermanrichs ging allmählich ins Gegenteil über: aus dem „Edelsten der Amaler", dessen ganz ungermanischen Verzweiflungstod die Sage erklären will, wurde ein „grimmer Treubrecher", ein Tyrann, der sogar seine Söhne mordet und an dem das Geschick gerechte Vergeltung übt. Er wurde zum Oheim des 180 Jahre jüngeren Theoderich und statt Odowakars zum König von Rom und Gegner Theoderichs.

Theoderich wurde als Dietrich von Bern zu einer Idealgestalt und zum Liebling der oberdeutschen Sage. Während er in Wirklichkeit

von Ostrom kam, um Italien zu erobern, kam er in der Sage von seinem väterlichen Freunde Attila — nach der Geschichte Schutzherr der Goten vor Theoderichs Geburt und Gastherr des Vaters Theoderichs —, bei dem er 30 Jahre Zuflucht gefunden hatte (geschichtliche Grundlage: Geiselschaft in Ostrom), nachdem ihn Odowakar aus seinem Erbe in Italien vertrieben. Jetzt will er von Odowakar mit Attilas Hilfe seinen Besitz zurückerobern. Späterhin tritt Ermanrich an Odowakars Stelle.

In der gotischen Überlieferung erscheint Attila als edler und gütiger Schutzherr, in der burgundischen ist sein Bild nicht günstig, weil ja hunnische Scharen das Burgundenreich vernichteten. Attilas plötzlicher Tod nach der Hochzeit mit der Germanin Hildiko wurde sagenhaft ausgeschmückt. Hildiko wurde mit Kriemhild, der Schwester der Burgundenkönige, gleichgesetzt, und Attilas Tod erschien nun als Blutrache der Kriemhild für den Untergang ihrer Brüder.

Die Werbung des Langobardenkönigs Authari um Theudelinde wurde auf den jüngeren Rother übertragen.

3. **Vortrag des Heldensanges.** — Die volkstümliche Sagenüberlieferung erhielt im Liede ihre feste Form. Das Lied behandelte ein Ereignis aus dem Leben des Helden und war erfüllt von Kriegslust und Todesverachtung, von Mannestreue und Heldenehre. In der Halle des Fürsten lauschte man nach dem Mahl dem Dichtersänger (gen. scof oder scopf); an Attilas Hof besangen gotische Sänger die Kriegstaten des Königs, und der Frankenkönig Chlodowech erbat sich von Theoderich einen Skop. Rezitativartig, den Stabreim hervorhebend, von Harfentönen begleitet oder unterbrochen, floß beim Vortrag der Strom der Langzeilen ohne Strophenabsätze dahin. Der Skop trug seine Lieder durch seinen Gau und weithin zu anderen Stämmen, der sächsische Skop kam sogar bis nach Skandinavien hinauf. So wurden die Sagenstoffe nicht nur durch die Wanderzüge der Völkerschaften, sondern auch durch die der Berufssänger verbreitet.

Auf Tötung des hochgeachteten, vielerfahrenen Sängers ruhte ein hohes Wergeld. Könige und Edle wählten Sängertracht als Verkleidung, ja übten die von den Göttern stammende Kunst des Gesanges selber. Als der letzte Vandalenkönig Gelimer in einer afrikanischen Bergfestung von Belisar ausgehungert war, erbat er sich vom Sieger eine Harfe, um zu ihrem Klange das Lied seines traurigen Schicksals zu singen.

4. **Das Hildebrandslied.** — Von diesem reichen Heldensang, der um 600 seine Blütezeit hatte, ist nur ein einziges Bruchstück aus der ostgotischen Dietrichsage erhalten: das Hildebrandslied.

Dietrich ist durch Otacher (Odowakar) aus seinem Erbe vertrieben und zum gastlichen Hunnenkönig Attila geflohen. Sein getreuer Waffenmeister Hildebrand, der sein junges Weib und seinen unmündigen Sohn in der Heimat zurücklassen mußte, hat ihn begleitet. Als nach 30 Jahren Otacher stirbt, kehren die Vertriebenen zurück. Auf der Grenze seiner Mark tritt dem ergrauten Hildebrand ein junger Held an der Spitze einer Mannschaft zum Zweikampf entgegen: sein Sohn Hadubrand. Hier

setzt das Lied ein. Der Ältere fragt nach Namen und Herkunft des Jüngeren. Da bekennt der Sohn seine Abkunft und preist stolz den totgeglaubten heldenhaften Vater. Freudig gibt sich Hildebrand zu erkennen, aber — welch tragische Ironie! — nicht zu froher Umarmung: der unerfahrene, hitzige Hadubrand sträubt sich gegen das Wiedererkennen und glaubt dem Alten nicht; mißtrauisch hält er ihn, als Hildebrand seinen Zorn durch kostbare Armringe besänftigen will, für einen listigen Hunnen, der sich durch Falschheit Einlaß ins Land verschaffen will. Qualvoller Widerstreit erwacht in des Vaters Seele: Vaterliebe, Vaterstolz und überlegene Besonnenheit kämpfen gegen den Unmut über die Verletzung seiner Heldenehre. Als Hildebrand im Angesicht zweier Heereshaufen den Vorwurf der Feigheit und Verschlagenheit ernten muß, bleibt ihm nach dem Gesetz der Ehre keine Wahl. Notwendig muß der Widerstreit zwischen Heldenehre und Vaterliebe durch den Zweikampf, durch eigenen Tod oder Tötung des Sohnes seine Lösung finden. Denn Flucht oder Ergebung kann es für den schlachterprobten Helden nicht geben. Nach der erschütternden Klage („Weh nun, waltender Gott, Wehgeschick bricht herein") beginnt der unabwendbare schreckliche Kampf. Das Lied bricht ab — nach einem nordischen Zeugnisse wurde der Sohn vom Vater erschlagen.

Rückkehr nach 30 Wanderjahren — aber kein weiches Heimweh, kein weiches Glücksgefühl! Das Lied ist herb: nicht das Versöhnliche, sondern das Heldisch-Erhabene gibt ihm das Gepräge, Heldenehre und Gefolgschaftstreue, Beute- und Kampfeslust. Um der Ehre willen weicht Hildebrand dem Kampf mit seinem Sohn nicht aus, wenn ihn auch sein Geschick, den einzigen Erben vernichten zu müssen, mit Jammer erfüllt. Das durchweg sachliche, knappe und bilderarme Lied schildert nichts Zuständliches, sondern bietet nur Reden, Gegenreden und begleitende Handlungen, die in wenigen Augenblicken zum tragischen Untergang führen. In späteren, milderen Zeiten hat man den Ausgang versöhnlich gestaltet. In der nordischen Thidrekssaga wird der Sohn vom Vater besiegt, aber nicht erschlagen. Im jüngeren Hildebrandslied (15. Jahrh.) ist das alte herb-stolze Gedicht seiner tragischen Größe beraubt und mit neuen Stimmungen erfüllt. Der liebste Vater wird vom glücklichen Sohn der Mutter Ute zugeführt, die ihn mit fröhlicher Heiterkeit empfängt.

Das Gedicht, erst ums Jahr 800 von zwei Fuldaer Mönchen auf den inneren Umschlagseiten einer geistlichen Handschrift niedergeschrieben, blieb Bruchstück, weil den Schreibern der Platz ausging. Es zählt 68 stabreimende Langverse und ist wegen der Mischung von niedersächsischer und hochdeutscher Mundart jedenfalls die ahd. Aufzeichnung eines altniederdeutschen Liedes. Der Text ist vielfach verderbt, Lücken in Hildebrands Rede sind durch Prosa ergänzt worden. Die Sprache ist formelhaft und wuchtig. Nur die heldischen Begriffe erhalten zierende Beiwörter. Das wertvolle Bruchstück bildet jetzt den kostbarsten Schatz der Landesbücherei zu Kassel.

5. **Sagenkreise.** — Die Einzelsagen wanderten von Stamm zu Stamm, vermischten sich bei diesem Austausch und erfuhren dadurch Um-

gestaltungen und Erweiterungen. Die Einzeltatsachen kamen in andere Zusammenhänge; Orter, Stämme, Machtverhältnisse und Namen wurden vertauscht, Jahrhunderte kühn übersprungen und alle Helden zu Zeitgenossen gemacht. Durch märchenhafte und mythische Zutaten wurde der Charakter des Wunderbaren gesteigert. Zu den geschichtlichen Gestalten traten allmählich Personen mythischer Herkunft: die niederfränkische Walküre Brunhild, der Nachtdämon Hagen, der niedersächsische Elfenfürst Wieland, der rheinfränkische Märchenheld Siegfried. Der geschichtlichen Grundlage getreu blieb der Zug zum Tragischen. Im Laufe dieser beständig fortschreitenden Entwicklung traten mehrere Einzelsagen zu einander in Beziehung, indem man sie um eine Gestalt wie um einen Mittelpunkt vereinigte. So verschmolzen die Einzelsagen zu Sagenkreisen. Bei dieser Verbindung wurden Widersprüche zwischen den einzelnen Sagen ausgeglichen und Lücken ergänzt.

Die wichtigsten Sagenkreise:

1. Ostgotische Amelungensage.
   Sie zerfällt in eine ältere und jüngere Amelungensage. Der Held der älteren ist Ermanrich, der Gegner Dietrichs, des Helden der jüngeren Amelungensage. Die Dietrichsage geht wieder eine Verbindung mit der Attilasage ein (Hildebrandslied). Eine zusammenschließende Gestaltung des Sagenkreises fehlt.
2. Burgundisch-rheinfränkische Nibelungensage.
   Sie besteht a) aus der mythisch-märchenhaften rheinfränkischen Sage von Siegfried, Brunhild und den Nibelungen, b) aus der burgundischen Heldensage von der Königsfamilie Gunthers und ihrem Verderber Attila. Beide Teile verbanden sich c) mit der ostgotischen Dietrich- und Attilasage. Hierbei wurde Attilas Bild nach ostgotischer Auffassung günstig verändert. Die höchste Darstellung des Sagenkreises ist das Nibelungenlied.
3. Hegelingensage.
   Sie ist zusammengewachsen aus der nordisch-niederfränkischen Hildesage und der friesischen Gudrunsage. Ihre schönste Gestaltung ist das Gudrunlied.

Kleinere Sagenkreise:

4. Waltherſage, westgotisch-alemannisch, bearbeitet im Walthariliede.
5. Rothersage, bayrisch-langobardisch; der jüngste, erst während der Kreuzzüge abgeschlossene Sagenkreis.

Althochdeutsche Zeit: 750–1100

Von Karl d. Gr. bis zu den Kreuzzügen: Dichtung der Geistlichen

4. Die deutsche Sprache. Das Althochdeutsche

1. Von den übrigen indogermanischen Sprachen trennte sich einige Jahrhunderte vor Christi Geburt, besonders durch die sog. erste Lautverschiebung, das Ur- oder Gemeingermanische, das sich wiederum etwa im zweiten Jahrhundert n. Chr. in das Ost- und Westgermanische teilte. Das Ostgermanische umfaßt das Gotische und das Skandinavische oder Nordische. Die Kenntnis des Gotischen verdanken wir der Bibelübersetzung Wulfilas, die des Nordischen den beiden Edden. Die ältere Edda ist eine Sammlung von Götter- und Heldenliedern, die vom 9.—12. Jahrh. zumeist in Island gedichtet wurden; die jüngere Edda ist ein Lehrbuch altnordischer Poesie mit Götter- und Heldensagen in Prosa (verf. von Snorri, 13. Jahrh.). Zum Westgermanischen gehört das Angelsächsische, das Friesische und das Deutsche[1]).

Das Deutsche teilte sich um 600 in Niederdeutsch und Hochdeutsch. Dieses trat nämlich durch die sog. zweite Lautverschiebung in Gegensatz zum Ostgermanischen und auch zum Niederdeutschen. Bei dieser hochdeutschen Lautverschiebung wurde t zu z oder zz (tiohan — ziohan, holt — holz; lâtan — lâzzan, watar — wazzar), p zu pf oder ff (plegan — phlêgan, opan — offan), k zu ch (makôn — mahhôn) und d oft zu t (fader — fater). Die Lautverschiebung wurde im Süden am strengsten durchgeführt (das Oberdeutsche), ergriff das mittlere Sprachgebiet schon schwächer (das Mitteldeutsche) und brach sich am starren niederdeutschen Wesen.

Das Hochdeutsche — die Zusammenfassung von Ober- und Mitteldeutsch — wurde die führende Sprache in der Dichtung. Der zeit-

[1]) Seit 786 erscheint in lateinischen Quellen die Bezeichnung theodisca lingua als Name der Volkssprache im Gegensatz zur Gelehrtensprache lingua latina. Dieses theodiscus beruht auf dem ahd. diot = Volk. „Deutsch" heißt also volkstümlich; ahd. diutisc, mhd. diutsch. Die Bezeichnung „Deutsche" als Volksname drang erst im 11. Jahrh. durch.

lichen Entwicklung nach zerfällt es in Althochdeutsch (750—1100), Mittelhochdeutsch (1100—1500) und Neuhochdeutsch (seit 1500).

2. **Das Althochdeutsche.** — Vom 8. Jahrh. an, dem die ältesten uns erhaltenen Handschriften angehören, bis in das 11. Jahrh. hinein sind unsere literarischen Erzeugnisse — der altsächsische „Heliand" ausgenommen — in althochdeutscher Sprache geschrieben. Zum Althochdeutschen gehörte das Fränkische und das Oberdeutsche, das wiederum in das Alemannische und das Bayrische zerfiel. Eine ahd. Einheitssprache gab es nicht; jeder Schriftsteller schrieb seine Mundart. Die Hofsprache Karls d. Gr. war das Rheinfränkische; die uns überlieferten Werke sind gleichfalls zumeist fränkisch geschrieben.

Wie das Gotische zeichnete sich das Althochdeutsche durch großen Wohlklang aus, der auf dem Reichtum an Wortformen und volltönenden Selbstlauten in Vorsilben und Endungen beruhte. Beispiele klangvoller ahd. Formen: sweibôda = schwebte, menniscôno slahta = Menschengeschlecht, betalôta = bettelte, elilenti = Elend. Dieser Wohlklang ging verloren, als ums Jahr 1000 die Abschwächung der tönenden Selbstlaute in Vor- und Endsilben zum tonlosen e erfolgte und damit der Übergang zum Mittelhochdeutschen begann. Schuld an dieser Zerstörung der vollklingenden Biegungs- und Bildungssilben war die Stammbetonung. Beispiele der Verkümmerung: ahd. in himilom — mhd. in himeln, arlosi — erloese, furisto — fürst, ubil — übel, zarfliozan — zerfliezen, gifuogit — gefüeget. Reste ahd. Wortbilder mit tönenden Nebensilben: Walhalla, Bräutigam, Nachtigall, Otto.

5. Geistesbildung unter den ersten Karolingern

Die germanisch-heidnische Kultur fiel der Vernichtung anheim, als von außen her eine überlegene Kulturmacht in Deutschland siegreich einrückte: das Christentum in römischer Form. Mit ihm kam die antik-römische Bildung und das Klosterwesen.

Nach der Vorarbeit irischer Mönche vollzog der große Missionar und Reformator der fränkischen Kirche Wynfreth im Dienste des Papstes den Anschluß Deutschlands an Rom, eine geschichtlich berechtigte und notwendige Tat, die der abendländischen Kirche und Kultur Einheit und Fortschrittsmöglichkeit verbürgte. Die kirchliche und geistige Verbindung mit Rom wurde vollendet durch die Karolinger, und zwar erreichte die Romanisierung des Germanentums ihren Höhepunkt unter Karl dem Großen. **Karl d. Gr.** war eine gewaltige Persönlichkeit, unvergleichlich als Organisator, Gesetzgeber und Förderer der Kultur. Aus dem Chaos der Staatenbildungen nach der Völkerwanderungszeit schuf er ein Weltreich von Ost- und Nordsee bis zu Tiber und Pyrenäen, die Verwirklichung des Augustinischen Gottesstaates und Erneuerung des

römischen Imperiums, die Vereinigung von Kirche und Staat, Germanentum und Romanentum zu einem Kulturganzen. Und zwar war die Kultur, die Karl erstrebte, die antike, römische, vermittelt durch die Kirche. Von eifrigem Bildungsdrange beseelt, auf seinen Zügen mit Männern hoher Bildung und mit Resten antiker Baukunst und Bildhauerei bekannt geworden, versammelte Karl in seiner „Hofakademie" bedeutende, durch römische Bildung hindurchgegangene Gelehrte, eine Art der späteren Humanisten um sich, so den Angelsachsen Alkuin, den Langobarden Paulus Diaconus, der die Geschichte des langobardischen Volkes erzählte, und Einhart, der nach dem Vorbilde der Augustusbiographie des Sueton Karls Leben wie das eines römischen Kaisers beschrieb. Die am Hofe gepflegte antike Bildung wollte Karl auch in die Pfarrhäuser und Klöster leiten. Er sorgte für die Ausbildung der Geistlichen, ermahnte diese zur Pflege der Wissenschaft und gebot die Einrichtung von Kloster- und Domschulen. Die Klöster entwickelten sich zur ersten Kulturmacht: sie waren Pflanzstätten theologischer und klassisch literarischer Bildung und Mittelpunkte künstlerischer und sozialwirtschaftlicher Arbeit. Alkuin wurde Leiter der Klosterschule zu Tours, sein Schüler Rhabanus Maurus verschaffte der Fuldaer Klosterschule den Ruhm der angesehensten deutschen Schulanstalt, und Rhabans Schüler Strabus, der „beste Lateiner seines Zeitalters", brachte Reichenau zur Blüte. Die Klosterschulen gaben den Zöglingen die Grundlage der Gelehrsamkeit durch Übermittlung der lateinischen Sprache, war diese doch die Sprache der Wissenschaft und der Kirche. Die Klosterschulen unterrichteten in den sieben freien Künsten der Römer und entnahmen ihre Lehrstoffe spätlateinischen Schriftstellern und Kirchenvätern, von denen ja alle damalige Wissenschaft abhängig war.

Trotz des Strebens nach Wiedererweckung römischer Kultur, das sich auch in der Verwendung antiker Schmuckformen bei den Karolingerbauten zeigt, offenbarte Karl sein germanisches Grundwesen durch seine Sorge für die deutsche Sprache. Er ließ alte Lieder sammeln, die von Kriegen und Königen der Vorzeit sangen. Er hielt die Geistlichen zu Predigten in der Muttersprache an; lateinische Hymnen, Psalmen und Stücke der Evangelien wurden verdeutscht, das Glaubensbekenntnis und kirchliche Formeln deutsch gesprochen und erklärt. Winde und Monate erhielten deutsche Namen (Wintarmânôt, Hornunc, Lenzimânôt), endlich wurde auch der Anfang zur Herstellung einer deutschen Rechtschreibung und Sprachlehre gemacht.

In den von Karl vorgezeichneten Bahnen entwickelte sich die Kultur der Folgezeit weiter. Freilich verfiel Karls geniale, aber aus inneren Gründen nicht dauernd bestandfähige Staatsschöpfung schon unter Ludwig d. Fr. War Karl auch streng gegen heidnische Bräuche vorgegangen, so hatte er doch mit der Bewunderung der lateinischen Kul-

tur die Achtung für das Heimische vereinigt. Diese Achtung fehlte dem gegen die Kirche nachgiebigen Sohne. Unter ihm wurde die Liedersammlung seines Vaters verstreut, die Feindschaft der Kirche gegen den alten Dichtungsbestand trat offen hervor. Das Volk liebte, die christlichen Feiertage, die an die Stelle der heidnischen gesetzt waren, auf die alte Weise durch Umzüge, Gesang, Reigen und mimische Spiele zu feiern, den Wechsel der Jahreszeiten mit Höhenfeuern und Umzügen zu begehen, die übermenschlichen Gewalten durch Zauberbräuche und Zaubersprüche zu beschwören. Die Kirche setzte sich die Ausrottung der alten Dichtung zum Ziel, sie brandmarkte harmlose Gesänge als heidnische, und nur heimlich konnte das Volk seine Lieder weiter singen und sagen. Die aus den Klöstern hervorgegangenen geistlichen Schreiber stellten ihre Kunst nur ausnahmsweise in den Dienst der deutschen Sprache; sie waren im allgemeinen nicht Aufzeichner, sondern Vernichter des germanischen Sanges, weil die Ausbreitung christlich-römischen Geistes ihre Aufgabe war. Nur der Zufall hat uns die Zaubersprüche und das Hildebrandslied überliefert. Anklänge an den alten Volkssang finden sich nur vereinzelt dort, wo weise Bekehrungskunst das Neue an das Alte anknüpfte, um dieses leichter zu überwinden, wo der Glaubensbote die Überzeugung besaß, daß die heidnischen Anschauungen der naturgebundenen, weltfreudigen und kampfeslustigen Germanen durch die weltabgekehrte christliche Erlösungspredigt nur allmählich, schrittweise verdrängt werden konnten. Um nun die christlichen Lehren und Anschauungen wirksam auszubreiten, griffen die Geistlichen zur Dichtung. Sie knüpften in ihren religiösen Dichtungen an den volkstümlichen Sang an (Wessobrunner Gebet, Muspilli, Heliand) oder stellten sich von vornherein in Gegensatz zur alten Poesie (Otfrieds Evangelienbuch).

6. Christliche Dichtung der Karolingerzeit

A. **Volkstümliche Dichtung mit Anklängen an alte Anschauungen.** — Das **Wessobrunner Gebet** (um 800), im bayrischen Kloster Wessobrunn aufgefunden, ähnelt nach seinem Bau (epische Einleitung und Gebetsformel) den Zaubersprüchen. Es beschreibt zuerst in Stabreimversen nach germanischer Art die Zeit vor der Schöpfung, wo

> der Erdboden nicht war, noch Himmel, Baum und Berg, wo die Sonne nicht schien und der Mond nicht leuchtete, wo nichts war als der eine allmächtige Gott, der „Männer mildester", umgeben von göttlichen Geistern.

An diese Schilderung schließt sich ein Gebet in Prosa um den rechten Glauben und die Kraft zum Widerstand gegen das Böse. — Im bayrischen Gedicht **Muspilli** (mû = Erde, spilli = Verderben) wird der Weltuntergang unter freier Ausgestaltung der christlichen Überlieferung in der

Art germanischen Sanges geschildert. Nach dem Tode der Menschen ringen Scharen der Engel und Teufel um die Seelen, Elias kämpft mit dem Antichrist; am jüngsten Tage werden vor dem Weltbrand Böse und Gerechte gerichtet. Die Erde heißt mittilgart. Das stabreimende Gedicht steht in einem Erbauungsbuche Ludwigs des Deutschen.

Das schönste Denkmal der Karolingerzeit ist der **Heliand** (ahd. heilant), ein Leben Jesu in sächsischer Mundart. Er wurde um 830, angeblich im Auftrage Ludwigs d. Fr., von einem Berufssänger oder sangeskundigen Geistlichen unter Benutzung lateinischer Quellen (bes. der lat. Übersetzung der Evangelienharmonie Tatians) geschrieben. Das ausgedehnte Werk, das gegen 6000 Stabreimverse zählt, ist merkwürdig, weil es das Leben Jesu nach Art des germanischen Heldensanges darstellt, kühn in die sächsische Landschaft überträgt und ins Gewand der eigenen Zeit und der heimischen Zustände kleidet.

> Jesus, des Waltenden Sohn, des Volkes Stammherr und der Mannen Gebieter, reich an Land und Burgen, erscheint als deutscher Fürst, der Volksthinge haltend (Bergpredigt!) im Gau von Bethlehemburg bis Jerusalemburg umherzieht. Er ist umgeben von reckenhaften, adligen Jüngern, der Gefolgschaft, die von ihrem „milden" Herrn Geschenke erhält. Die römischen Prokonsuln sind Herzöge, die Weisen sind gewaltige Degen und Jesu Vasallen. Der Königssaal ist die hölzerne Halle der Germanen mit dem Herrenstuhl, der Tempel der sächsische Saal mit Geweihen (hornseli). Die Erde führt den Namen „Mittelgarten", das Gericht heißt „mutspelli", die germanische Norne „Wurd" nimmt dem Sohn der Witwe zu Nain das Leben, Satan besitzt eine Art Tarnkappe, und die Engel tragen Federhemden. Mit größter Wirklichkeitsfreude ist alles Geschehen lebhaft und anschaulich geschildert, das dem germanischen Wesen zusagt (das laute, frohe Zechgelage auf der Hochzeit zu Kana, der Seesturm, die treue Gefolgschaft der Jünger, Waffentat des Petrus), fortgelassen ist das, was ihm widerspricht (Verbot der Wiedervergeltung, Jesu Ritt auf dem Esel und Gebetskampf auf dem Ölberg). Die nicht zu umgehende Tatsache von der Flucht der Jünger, die im schärfsten Gegensatz zu der vom Heldensang gepriesenen Mannestreue steht, wird als ein durch Prophezeiungen vorausbestimmtes Schicksal erklärt.

Das einzigartige Epos bezweckte, dem germanischen Geiste die große Gestalt des Erlösers in greifbarer Anschaulichkeit darzustellen und sie seiner Eigenart und seinem Verständnis anzupassen. Nur in dieser Form konnte in den mit dem Schwerte bezwungenen Sachsen Hingabe an Jesus und Neigung zum neuen, milden Glauben erzeugt werden. Der Verfasser lebte in sächsischen, nicht in streng kirchlichen Anschauungen, er breitete keine theologische Kenntnisse aus und verzichtete auf die damals beliebte allegorische Schriftauslegung. Freilich gelang es dieser volkstümlichen Germanisierung der Gestalt Christi nicht, die Kluft zwischen germanischer Heldenhaftigkeit und Lebensfreudigkeit und Christi Geist völlig zu überbrücken, wenn auch z. B. das ungermanische Gebot der Feindesliebe ausgesprochen wird.

B. **Gelehrte Kunstdichtung.** — Im Gegensatz zum Heliand steht das **Evangelienbuch** des elsässischen Mönches **Otfried**, eines Rheinfranken und Schülers des Hrabanus Maurus. Otfried vollendete sein Leben Jesu um 868 und widmete es Ludwig dem Deutschen. Er wollte mit seinem Werke zur Begründung einer für Gebildete bestimmten Literatur in fränkischer Sprache beitragen. Otfried hegte stolze Liebe zu seinem ruhmreichen Frankenvolke, das er für fähig hielt, sich eine Literatur in der eigenen preiswürdigen Sprache zu schaffen. Und daher wollte auch Otfried die rheinfränkische Sprache zu Gottes Lobe verwenden. Zur Reinigung und Erleuchtung der fünf Sinne erzählte der gelehrte Predigermönch der sündigen Menschheit in fünf Büchern das Leben Jesu, unterbrach aber die Erzählung regelmäßig, um den jeweiligen Abschnitt nach damaliger Gewohnheit allegorisch auszulegen und mit moralischen, theologischen und erbaulichen Betrachtungen zu versehen. Die Gaben der drei Magier deutete Otfried z. B. auf Christi Priestertum, Königtum und Tod, die Heimkehr der Magier wurde ihm eine Allegorie für die Heimkehr des Menschen zum Paradies.

Otfrieds Evangelienbuch steht an dichterischem Wert weit hinter dem Heliand zurück. Dieser ist eine Dichtung, Otfrieds Werk mehr ein Andachtsbuch. Der Hellanddichter kennt die volkstümliche Epik, tritt ganz hinter seinem Stoffe zurück, besitzt starke dichterische Anschauungsgabe, bleibt stets lebendig und verweist niemals auf lateinische Quellen. Otfried zeigt wenig Vertrautheit mit alten Anschauungen und alter Epik, will durch sein Evangelienbuch den wilden und blutgierigen Sang des Volkes verdrängen, tritt persönlich mit Beteuerungen „Ich sage dir", „Das glaube mir" hervor, wird durch seine gelehrte Auslegung des Bibeltextes unanschaulich, füllt den Vers durch überflüssige Wörter und Bemerkungen und zitiert seine Quellen aus der theologischen Literatur. Nur wenige Situationen sind dichterisch ausgeschmückt. Dem Otfried fehlt die epische Kraft zur Schilderung der Wirklichkeit (vergl. Hochzeit zu Kana) und die Lebensfreude des Hellanddichters. Ein einheitliches episch-didaktisches Werk ist sein Buch der Seelsorge nicht geworden, aber es zeigt die lyrische Begabung des innigen und milden Schriftstellers, wenn Mutterliebe oder Heimweh geschildert werden.

Otfried wandte in seinem Evangelienbuch den Endreim an, der in der lateinischen Hymnenpoesie seit etwa dem 5. Jahrh. bekannt und bereits vereinzelt auch von Deutschen[1]), besonders in der Lyrik, benutzt war. Otfried hob als sein Verdienst hervor, daß er die Neuerung in einem größeren Werke regelmäßig durchzuführen gesucht habe. Seine Endreimkunst entwickelte sich beim Schreiben: in den älteren Teilen des Buches zeigen die Enden der vierhebigen Kurzverse häufig nur den gleichen Selbstlaut (Vokalassonanz). Seit Otfried wurde der

[1]) So finden sich im „Muspilli" einige gereimte Verse.

Stabreim aus der Dichtung verdrängt; wenigstens ist uns aus der Folgezeit kein Gedicht in Stabreimen mehr bekannt. Der Stabreim findet sich noch in Redeformeln (Stock und Stein) und als Klangfigur (Und hohler und hohler hört man's heulen). Dem Sprachforscher ist Otfrieds Evangelienbuch eine unschätzbare Quelle für die Kenntnis des Althochdeutschen. —

Die geistlichen Dichter besangen auch in stark religiöser Auffassung die Taten ihrer Könige. So schrieb ein westfränkischer Geistlicher in rheinfränkischer Mundart und in Otfrieds Reimversen das von fränkischem Nationalstolz und heldenhafter Kampfeslust erfüllte **Ludwigslied**, das den Sieg des Westfrankenkönigs Ludwig III. über die räuberischen Normannen bei Saucourt (881) verherrlicht. Der verwaiste Ludwig ist von Gott erzogen, der ihm zur Prüfung und den Franken zur Buße die heidnischen Normannen ins Land schickt. Von Gott selbst entboten, zieht der tapfere Ludwig mit dem Gesang des Kyrie eleison in den Kampf. Das Lied ist noch vor dem Tode des jungen Königs im Jahre 882 gedichtet. — Bemerkenswert ist die rheinfränkische Mundart des Dichters zu einer Zeit, wo sich bei den Westfranken längst die romanische Sprache eingebürgert hatte. Schon Ludwig der Deutsche hatte 842 in den sprachgeschichtlich wichtigen Straßburger Eiden dem verbündeten Karl (dem Kahlen) in romanischer Sprache schwören müssen, um den Westfranken verständlich zu sein.

7. Unter Ottonen und Saliern: Deutsche Dichtung in lateinischer Sprache

1. **Ottonische Renaissance.** — Die deutsche Dichtung ging unter den späteren Karolingern zurück und kam in der politisch so großen Zeit der Ottonen ganz zum Stillstand. Otto I., der erst im mittleren Mannesalter Lesen und Schreiben gelernt hatte, nahm mit der — freilich eingeschränkten — Kaiserpolitik Karls d. Gr. auch dessen lateinische Bildungsbestrebungen wieder auf, und so entstand die Ottonische Renaissance mit ihrer antik-römischen Bildung von Geistlichen und Fürsten und mit ihren romanischen Kirchenbauten (Dome zu Speier, Mainz, Worms und Bamberg; Kaiserpfalz zu Goslar). Die humanistische Schulung wurde durch die Klöster vermittelt. In diesen las man unter Leitung gelehrter Mönche Terenz, Vergil, Horaz, Sallust und Cicero. Der lateinischen Klosterkultur galt die deutsche Rede als barbarische „Bauernsprache". In romanischer Bildung waren auch Otto II. und Otto III. erzogen. Dieser, kaum noch ein Deutscher, sprach verächtlich von der Saxonica rusticitas: so sehr war er dem Heimatbesitz entfremdet.

Waren die Vertreter der Bildung ganz von lateinischer Geisteskultur durchtränkt und der deutschen Sprache abgeneigt, so konnte auch die deutsche Dichtung nicht gedeihen. An ihre Stelle trat ein lateinisches Schrifttum, das für uns nur insoweit Kulturwerte verkörpert, als es Äußerung des deutschen Geisteslebens ist. Dieses zeigte sich z. B. in der von kräftigem Nationalgefühl erfüllten Geschichte der Sachsen vom Korveyer Mönch **Widukind** oder in der Übertragung der deutschen Waltherſage in lateinische Hexameter durch den Klosterschüler **Ekkehard** I. zu St. Gallen. In St. Gallen lebte der einzige Mönchsgelehrte, der seine Teilnahme der deutschen Sprache zuwandte: **Notker** (Labeo = der Großlippige, oder Teutonicus = der Deutsche, † 1022). Notker war ein feiner Kenner der deutschen Sprachform, der die ersten Untersuchungen über die deutsche Sprache anstellte, meisterhaft Psalmen und viele lateinische Texte für seine Klosterschüler übertrug und selbst philosophische Fachausdrücke kühn verdeutschte. In Notkers lateinischem Lehrbuch der Rhetorik finden sich einige deutsche Verse als Beispiele für Figuren angeführt: die einzigen, die uns aus dieser Zeit des lateinischen Bildungsideals überliefert sind.

2. **Das Waltharilied. — Ekkehard I.** (gest. 973) übertrug um 930 für seinen Lehrer der Metrik die Waltherſage nach dem Muster Vergils ins Lateinische. Die Bearbeitung wurde wegen ihrer vielen Germanismen nach kaum 100 Jahren von Notkers Schüler **Ekkehard** IV. stilistisch überarbeitet und noch enger an das Stilmuster des Vergil angeschlossen. Trotzdem diese sprachlich-sachliche „Verbesserung" manchen germanischen Zug tilgte, blieb das uns nur in der neuen Fassung erhaltene Waltharilied noch ein inhaltlich wertvoller Rest der deutschen Heldensage der Völkerwanderungszeit.

Hagen, Hildegunde und Walther leben als Geiseln bei Attila. Hagen flieht in seine Heimat Worms zurück; Walther, der Attilas väterliche Zuneigung besitzt, dient dem Hunnenkönige als Heerführer; Hildegunde ist Schatzmeisterin der Königin. Walther gewinnt die ihm schon als Kind verlobte Hildegunde für seinen Fluchtplan, der nach guten Vorbereitungen während eines Trinkgelages ausgeführt wird. Da nach altem Brauch gegen den Feind alles erlaubt ist, scheuen beide nicht vor Trug und Mitnahme reicher Schätze aus den Abgaben ihrer besiegten Völker zurück. Die Verfolgung der Flüchtlinge unterbleibt. Diese wählen heimliche Wege, nähren sich von Fischen, die sie mit der Angel erbeuten, und gelangen glücklich bis in die Gegend von Worms. Da erhält der habgierige Gunther Kunde von ihnen. Er hält ihre Schätze für die Abgaben seines Vaters und setzt ihnen mit zwölf kühnen Recken nach, unter denen sich auch Hagen befindet. Vergeblich sucht dieser den König von seinem Beginnen abzuhalten. Am Wasgenwalde wird Walther von den herannahenden Feinden aus dem Schlummer gerissen. Er besiegt im Zweikampf elf der Helden, so daß nur Gunther und Hagen übrig bleiben. Jetzt muß sich dieser nach langem Zögern für den folgenden Tag zum Kampf gegen den Jugendgefährten

und Waffengenossen entschließen, um seinen erschlagenen Neffen zu rächen und seine und seines Königs Ehre zu retten. Wo der König erniedrigt ist, muß die Treue gegen den Freund hinter der Mannentreue zurückstehen. Unter der treuen Hut der Hildegunde, die sich durch Singen wach hält, kann der verwundete Walther einige Stunden der Nacht ruhig schlafen, dann hält er die Wacht, während die Geliebte ruht. Am Morgen wird er von Hagen und Gunther gemeinsam überfallen. Alle drei tragen im Kampfe furchtbare Verwundungen davon, werden von Hildegunde verbunden, schließen beim Weine Frieden und erneuern unter grimmigen Scherzen über die Wunden ihren alten Bund. Dann ziehen sie ihrer Heimat zu, und Walther regiert noch 30 Jahre lang glücklich über Aquitanien.

Der jugendliche Dichter hat nur einen einzigen Seelenkonflikt — den in Hagen — gestaltet und Mängel wie die Täuschung Etzels oder den unedlen gemeinsamen Überfall Walthers nicht beseitigt, aber er hat die Personen — so den in der Heldensage neuen Charakter der Hildegunde — deutlich gezeichnet, die Handlung ohne Breite und Einförmigkeit anschaulich und spannend entwickelt, besonders die elf Zweikämpfe mit bewundernswerter Mannigfaltigkeit geschildert und in der Nachtwache nach den Zweikämpfen ein wundervolles Stück geschaffen, dessen Schönheit schon Jacob Grimm begeistert pries. Er ist vom mönchischen Geiste derart frei gewesen, daß der Grundzug der Sage erhalten blieb: das alte Heldentum mit seiner Lehenstreue, Blutrache, Kampfeswildheit und Beutesucht. Aber zum germanischen Brauch (z. B. Zusammenfügen von Kopf und Rumpf des Erschlagenen, Spott über die Wunden am Schluß) ließ er naturgemäß christliche Züge treten: die Abbitte Walthers an Gott wegen seiner vermessenen Beteuerung, daß keiner der Recken aus dem Kampf zurückkehren solle; das Gebet Walthers nach den Zweikämpfen, das Segnen des Weines mit dem Kreuz, den christlichen Gruß im Schlußverse.

Der Walthersage liegt wohl eine mythische Frauenraubsage nach der Urform zugrunde: Entführung der Jungfrau, Verfolgung und Kampf. Diese Sage wurde frei ausgestaltet und in die Zeit der Völkerwanderung verlegt, und zwar von den Alemannen, den Erben der ostgotischen Sagenüberlieferung, die Attila günstig, Gunther ungünstig auffaßte. Ekkehard hat wahrscheinlich kürzere Lieder benutzt, deren Kern — die gewaltigen Kämpfe — er weiter bearbeitete. Diese Lieder werden zu jenen von Siegfried, Dietrich u. a. gehört haben, die damals von den Spielleuten dem Volke gesungen wurden. Der alte angesehene Stand der Heldensänger war mit der Verdrängung der Heldensage durch die Kirche und mit dem Wandel des Geschmackes gesunken, er wurde unterschiedslos mit den seit den Tagen des römischen Kaiserreiches die Lande durchziehenden Gauklern und Spaßmachern zur Klasse der wenig geachteten Spielleute (diu varnde diet) zusammengeworfen. In den Händen der Spielleute lag das Heldenlied und die deutsche Versdichtung überhaupt.

3. Aus dieser Zeit stammen die Bruchstücke des ältesten deutschen Romans **Ruodlieb**. Er ist um 1030 von einem Geistlichen des bayrischen

Klosters Tegernsee in gereimten (leoninischen) Hexametern geschrieben. Ruodlieb verläßt die Heimat, dient einem ägyptischen König und erhält nach 10 Dienstjahren beim Abschied Weisheitslehren als Lohn, von denen einige im Verlauf der Geschichte ihren Nutzen bewähren. Ein Abenteuer mit einem Zwerge soll Ruodlieb zu einem großen Königsschatze und zur Ehe mit einer Königstochter verhelfen; den Fortgang erfahren wir nicht.

Das abenteuerliche Lebensbild mischt Motive aus der Heldensage (Abenteuer mit dem Zwerg) mit Novellenmotiven (Belohnung mit Weisheitslehren und deren Bestätigung) und anschaulicher und umfassender Wirklichkeitsschilderung. Wir erhalten Einblick in die glänzende Pracht und die Etikette des höfischen Lebens, in die Lebensführung des Rittertums in Krieg und Frieden (Kleidung, Rüstung, Ehrbegriff, Anstandsregel, Gespräch und Unterhaltung); wir schauen ins derbe bäuerliche Leben mit all seinen Unsitten. Wir nehmen teil an Schlachten und diplomatischen Verhandlungen, Jagden und Fischzügen, Jahrmärkten und Volksaufläufen, Mordtaten und Gerichtssitzungen, Werbungen, Hochzeiten und häuslichen Szenen; Spielleute treten auf, selbst abgerichtete Tiere werden vorgeführt. So ist der Ruodlieb ein durch reiche Fülle der Einzelschilderung ausgezeichnetes, kulturgeschichtlich bedeutsames Bild des damaligen deutschen Lebens.

4. Auch die ersten Denkmäler der **Tiersage** gehören in diese Zeit. Die älteste Tierdichtung schrieb um 940 ein lothringischer Mönch in leoninischen Hexametern: Ecbasis captivi (Flucht des Gefangenen). Der Schreiber war jedenfalls aus der strengen Klosterzucht entwichen, wurde gefangen und kehrte reuig in seine Zelle zurück. Er beschrieb seine Flucht im Bilde: wie ein Kalb aus seinem Stall ausbricht, sich fröhlich auf Wiesen umhertummelt, abends in die Gefangenschaft des Wolfes gerät und aus der Todesgefahr durch den listigen Gegner des Wolfes, den Fuchs, befreit wird.

Unter den eingeschobenen Entlehnungen aus älteren Dichtern ist die größte die von der Feindschaft zwischen Wolf und Fuchs. Der Wolf erklärt seinen Dienstmannen die Ursache der Feindschaft nach der Fabel Äsops vom kranken Löwen: seinem Vorfahr sei auf Rat des Fuchses bei der Krankheit des Löwen das Fell abgezogen, das dem Löwen Heilung verschaffen sollte. Die umfangreiche Erzählung ist wichtig als Kern der späteren Tierdichtung, die sich um die listigen Streiche des Fuchses gegen die rohe Kraft des Wolfes dreht. Auch die satirischen Züge, die ein Kennzeichen der späteren Tiersage bilden, finden sich schon in der Ecbasis.

8 Mittelhochdeutsche Zeit: 1100–1500 8

Von den Kreuzzügen bis zur Reformation

I. Blütezeit während der Kreuzzüge: 1100 bis 1300

8. Die mittelhochdeutsche Frühzeit 1100 bis 1180

Die mittelhochdeutsche Frühzeit war der Vorbote der seit 1180 beginnenden Blütezeit der mittelalterlichen Dichtung. Die asketische Richtung, die vom burgundischen Kloster Cluny ausging, hatte das Studium der Antike als Sünde unterdrückt. Die dichtenden Geistlichen griffen wieder zur deutschen Sprache. Sie behandelten geistliche und geschichtliche Stoffe, übertrugen zum ersten Male französische Epen und begründeten dadurch die Gattung der umfangreichen, zum Vorlesen bestimmten Verserzählung. Zu solchen Leseepen gestalteten auch die besten Vertreter der Spielleute ihre größeren Sänge aus der heimischen Sage aus. All diese Epen waren zumeist in vierhebigen Reimpaaren geschrieben. Im Versbau herrschte noch Freiheit, die Zahl der Senkungen war regellos, der noch unvollkommene Reim bestand häufig nur aus gleichen Selbstlauten, und der schmucklosen Sprache fehlte noch die Reinheit der Blütezeit.

1. **Epische Dichtung der Geistlichen.** — Die Geistlichen dichteten lyrische Gesänge für Pilgerzüge und zum Preise der Mutter Jesu, stellten mit lehrhafter Satire in cluniacensischem Geiste den Zustand nach dem Tode dar (Heinrich von Melk) oder behandelten in epischer Form Stoffe aus der Bibel oder der Heiligenlegende. Hierher gehört das um 1080 entstandene, uns durch Opitzens Herausgabe erhaltene **Annolied.** Dieses will eigentlich von Köln und seinem großen Bischof Anno singen, bringt diesen ortsgeschichtlichen Stoff aber in weltgeschichtlichen Zusammenhang. Es beginnt mit der Heilsgeschichte von der Schöpfung bis zur Erlösung durch Christus, gibt dann eine geistliche Weltgeschichte der fünf Weltmonarchien von der Zeit der Semiramis an, erzählt ausführlich in Annäherung an die Volksepik die Schlacht bei Pharsalus (zwischen Cäsar und Pompejus), kommt dann auf die Grün-

dung des gepriesenen Köln und macht den Schluß mit den Wundertaten und dem seligen Tode des Bischofs Anno. Der Verfasser beklagt den Bürgerkrieg unter Heinrich IV., in dem Deutschland seine Gewaffen gegen die eigenen Eingeweide kehrte, nimmt aber für Anno, den Vorkämpfer der Reformbewegung, Partei.

Das erste aus dem Französischen übertragene weltliche Epos mit antikem Stoff war das **Alexanderlied** des rheinischen Priesters Lamprecht.

Die Völker des Morgenlandes hatten Alexander zu einer sagenhaften Gestalt gemacht. Die Juden erzählten von seinem frevelhaften Beginnen, das Paradies zu erobern, und schon im 3. Jahrh. gab es in Alexandria eine Romanerzählung von der Geschichte Alexanders, die durch lateinische Bearbeitungen nach dem Abendlande gelangte. Alberich von Besançon verarbeitete den bunten Stoff zu einer französischen Alexanderdichtung, von der uns nur geringe Bruchstücke erhalten sind. Alberichs Werk diente Lamprecht als Vorlage. Inwieweit Lamprecht bei der Übertragung selbständig gewesen ist, läßt sich nicht sicher erschließen. So scheint Lamprecht in den von der Volksepik beeinflußten Schlachtenschilderungen — z. B. in der Schilderung der mit der Schlacht auf dem Wülpensand (Gudrunlied!) verglichenen Schlacht am Euphrat — Eigenes gegeben zu haben.

Die Kriegstaten Alexanders sind mit Erzählungen von den Wunderdingen des Morgenlandes durchflochten. Hierher gehört Alexanders Erzählung von dem märchenhaften Abenteuer mit den Blumenmädchen des Urwaldes, die, aus den Knospen der Frühlingsblumen geboren, nach kurzem Sommerglück im Herbst mit den Blumen dahinwelken. Alexander kommt weiterhin zu bedürfnislosen, glücklichen Naturmenschen, die sich von ihm, um ihr Glück festzuhalten, die Unsterblichkeit erbitten. Alexander muß sie abweisen. Sie tun die erstaunte Frage, weshalb denn ein Sterblicher solche Züge unternehme. Auch der Schluß des Gedichtes ist märchenhaft: Alexander sucht voll titanischen Tatendranges vergeblich das Paradies zu erobern, sieht sein Wesen in einem Edelstein verkörpert, der durch ein Körnchen Sand auf der Wage herabgezogen wird, kehrt vor der Pforte des Paradieses um, lernt seinen unersättlichen Eroberungsdrang bescheiden, übt Werke der Frömmigkeit, geht zuletzt an Gift zugrunde und behält als ärmster Mann nur sieben Fuß Erde. Ein streng geistlicher Schluß: der Welteroberer ist Sinnbild menschlicher Größe, aber auch menschlicher Kleinheit und Vergänglichkeit. Er hat das Paradies nicht durch Gewalt erringen können, er behält auch nichts von allem Glanz und aller Macht.

Am Regensburger Hofe erhielt der Priester Konrad um 1132 vom dichtungsfreundlichen Herzog Heinrich d. Stolzen den Auftrag, die altfranzösische Chanson de Roland in ein deutsches Leseepos umzuarbeiten. So entstand Konrads **Rolandslied.**

Der Zug Karls d. Gr. nach Spanien (778) endete mit der Vernichtung der fränkischen Nachhut in den Pyrenäen. Unter den Toten befand sich auch Hruodland, der Graf der bretonischen Mark. Dieser Markgraf Roland wurde in der französischen Sagenüberlieferung zum Haupt-

helden, der Überfall im Tal von Roncesvalles zur Hauptschlacht der Maurenkämpfe. Die Sagenbildung erhielt im 11. Jahrh. in der Chanson de Roland ihren Abschluß: Der von Karl hart bedrängte König von Saragossa kündigt auf Rat des verräterischen Genelun tückisch seine Unterwerfung an und überfällt nach Verabredung mit Genelun die fränkische Nachhut. In höchster Not ruft Roland durch den gewaltigen Klang seines Hornes Olifant den vorausgezogenen Karl zurück. Dieser rächt den Tod seiner Helden an den Heiden und läßt den Verräter Genelun von Pferden zerreißen. Die Chanson ist ein bedeutsames Zeugnis französischen Vaterlandsbewußtseins. Ihr Grundton ist die heiße Liebe zum „süßen Frankreich".

Der deutsche Übersetzer besserte an der Form, vor allem aber vergeistlichte er den Inhalt. Er ersetzte den vaterländischen Geist der Vorlage durch die religiöse Glut, die durch die religiösen Bewegungen seiner Zeit — Kreuzzüge und geistliches Rittertum — ihre Auswirkung gefunden hatte. Karl d. Gr. wurde bei Konrad zum christlichen Idealfürsten. Er unternimmt gegen die Muhammedaner keinen Eroberungszug, sondern nach brünstigem Gebet im Auftrage Gottes (der Karl einen Engel sendet!) einen Kreuzzug zum Zwecke der Bekehrung. Karls Helden wollen sich als göttliche Werkzeuge und Glaubensstreiter das Himmelreich erkämpfen, ihr Ziel ist die Krone des Märtyrertums. Freie und Unfreie aus dem ganzen Frankenlande eilen herbei und heften das Kreuz auf ihr Gewand, Karl hält Kreuzzugsansprachen an das Heer. Roland, das Ideal eines religiösen Helden der Kreuzzugszeit, mäht Feinde nieder und spricht zwischendurch Gebete. Noch im Tode weiht er sein liebes Schwert, das er vergebens am Felsen zu zerbrechen sucht, dem rechten Gottesstreiter Christus, damit es keinem Heiden in die Hände falle. Bei seinem Tode erzittert die Erde und verdunkelt sich die Sonne. Das Heldentum besteht im Kampf gegen die Heiden, und alle Heldentaten geschehen kraft des Christentums. So ist aus dem französischen Nationalgedicht ein durch die Kreuzzugsbegeisterung beeinflußtes kreuzritterliches Heldenepos geworden. Das beliebte Gedicht wurde noch im folgenden Jahrhundert nach strengeren Kunstforderungen überarbeitet. —

Eine streng geistlich aufgefaßte Art römischer und deutscher Geschichte von Romulus bis auf Konrad III. war die beliebte **Kaiserchronik** (um 1150), die den geschichtlichen Stoff wunderlich kraus mit Sagen, Legenden, Novellen und Anekdoten durchsetzte und daher zu einer Sammlung von unterhaltenden, belehrenden und erbaulichen Geschichten wurde. Die Kaiserchronik ist der Heldensage und den volkstümlichen Epikern feind. Diese nennt sie Väter der Lüge. Der Lieblingsheld der Sage, Dietrich von Bern, wird von ihr nach geistlicher Geschichtsfabelei in einen feurigen Berg verbannt und zum Teufel geschickt. Sie hält Ludwig d. Fr. für den größten, den Papstgegner Heinrich IV. für den schlechtesten König.

2. **Epische Dichtung weltlicher Verfasser.** — Die berufsmäßigen Pfleger der von den Geistlichen als „heidnisch" hart befehdeten volkstümlichen Epik waren die **Spielleute**, ein Stand, der sich aus niederen und edleren Elementen zusammensetzte. Über den ehr- und rechtlosen, von der Kirche wegen seiner Unchristlichkeit ausgeschlossenen Fahrenden, der gegen Trunk und Lohn dem Volke seine wertlosen Sänge von neuen

Ereignissen, seine Novellen- und Märchenstoffe, seine Schwänke und Anekdoten aus Geschichte und Legende auftischt, erhebt sich nach Ehrgeiz, Bildung und Kunst mit dem Aufblühen des Rittertums der Spielmann der ritterlichen Kreise. Mancher ist als Jüngling der Klosterschule, mancher als Mann dem Kloster und Priesterstand entlaufen, mancher rühmt sich gar ritterbürtiger Herkunft. Auf Festen und bei Heerzügen fehlt der Spielmann nicht, auf den einsamen Burgen ist er, wenn auch persönlich nicht sehr geachtet, ein willkommener Gast, bringt er doch als „wandernder Journalist" allerhand Neuigkeiten mit und weiß er doch spannend aus der alten Heldensage zu singen. Er malt mit grellen Farben, durchsetzt die Stoffe mit derben Späßen und drastischer Komik, liebt groteske und fabelhafte Übertreibung, wiederholt oft ein beliebtes Motiv mit geringen Änderungen und ebenso formelhafte Verse und Reimpaare. Er versetzt den Stoff der Heldensage mit den Vorstellungen über fremde Länder und Völker, die durch die ersten Kreuzzüge erweckt sind. Die Ferne wird mit dem Zauber des Romantischen, Abenteuerlichen, Wunderbaren umkleidet, und all die phantastischen Wunder fernen Landes finden im Spielmannssang eine Stätte. Die Dichtung führt über das Meer ins Morgenland. Dort lebt die vom Helden begehrte, aber in strengem Gewahrsam gehaltene Königstochter, die der Held mit Gewalt oder List entführt. Abenteuer, Taten von Riesen und Zauberdinge spielen dabei eine große Rolle.

Um 1140 wurde das von einem fränkischen Spielmann in Bayern gedichtete, weit über die Unterhaltungssänge anderer Spielleute hinausragende Gedicht vom **König Rother** zum Leseepos ausgestaltet.

König Rother läßt in Konstantinopel um die Königstochter werben, aber seine Boten, die Söhne des treuen Berchter von Meran, werden gefangen gesetzt. Ein Jahr wartet Rother auf ihre Rückkehr, dann macht er sich zu ihrer Befreiung auf. Unter dem Namen Dietrich gelingt es ihm, zur Königstochter zu gelangen. In der schönen Szene vom Anpassen des goldenen Schuhes gibt er sich zu erkennen, singt dann hinter einem Vorhang zur Harfe seinen Boten die Abschiedsweise und feiert mit seinen Getreuen ein rührendes Wiedersehen. Rother benutzt eine günstige Gelegenheit, um die Prinzessin und seine Boten zu entführen. An diesen Ausgang schließt sich eine mattere Wiederholung der Erzählung: König Konstantin läßt durch einen listigen Spielmann seine Tochter zurückbringen, Rother zieht wiederum aus und gewinnt die Geliebte unter allerhand Abenteuern. Rückentführung und Wiedergewinnung ist ein Erzeugnis spielmännischer Erweiterungslust. Aus spielmännischer Übertreibung quellen groteske Züge: Rother ist von Riesen begleitet, von denen einer einen Löwen an der Wand zerschmettert, ein anderer zur Zähmung seiner Kampfeswut an die Kette gelegt werden muß, ein dritter bis zum Knie in den Boden fährt, wenn er auf die Erde stampft.

Die Grundlage dieses Spielmannsgedichtes mag die Brautwerbesage des Langobardenkönigs Authari sein, die auf den jüngeren König Rother

übertragen wurde. Aus der Heldensage stammt das sittliche Motiv wechselseitiger Treue. Berchters Söhne gehen in Gefahr und Gefangenschaft für ihren König, und dieser befreit wiederum seine Mannen unter eigener Lebensgefahr (s. Wolfdietrichsage!): Vasallentreue und Königstreue. Dieses Motiv der Heldensage wurde in das Gewand der verbreiteten Spielmannsfabel von der Brautfahrt ins Morgenland gekleidet und dadurch mit Erinnerungen an die Kreuzzüge und mit märchenhaften Abenteuermotiven vermischt. Um des Grundzuges der Treue willen gehört der „König Rother" zum Heldensang: das erste uns erhaltene epische Gedicht eines weltlichen Dichters seit dem Hildebrandsliede.

Noch stärker offenbart sich der Einfluß der Kreuzzüge im beliebten bayrischen Gedicht vom **Herzog Ernst.** Im Helden sind zwei Königssöhne verschmolzen, die sich beide gegen ihre Väter empört hatten: Ludolf von Schwaben, der Sohn Ottos d. Gr., und Ernst von Schwaben, der Stiefsohn Konrads II. (Vergl. Uhlands „Ernst, Herzog von Schwaben").

Herzog Ernst von Bayern wird bei seinem Stiefvater, Kaiser Otto, verleumdet, empört sich und wird geächtet, verzichtet aber auf die väterliche Gnade, um seinen Freund und Waffengenossen Wetzel (= Werner von Kiburg) nicht zu verlassen (der eigentliche, hier aber nicht voll herausgearbeitete Kern der Sage: Widerstreit zwischen Freundestreue und Sohnespflicht. Der Grundzug der Treue fehlt also auch diesem Liede nicht!). Um den Krieg zu beendigen, unternehmen Ernst und der treue Wetzel einen Kreuzzug. Jetzt wird die alte bayrische Sage mit phantastischen Wundergeschichten aus dem Morgenland verschmolzen: Ernst erlebt auf der Fahrt nach Jerusalem die wunderbarsten Abenteuer, er kämpft gegen Riesen und Zwerge, trifft Einäugige, Plattfüße, Langohren und Menschen mit Kranichköpfen und sieht das Lebermeer, dessen Wasser so dick ist, daß die Ruder versagen. Der Magnetberg zieht das Schiff der Kreuzfahrer an, diese sterben auf der wüsten Insel vor Hunger bis auf sieben, die, in Häute genäht, von Greifen davongetragen werden. Nach Heldentaten zum Schutz des Heil. Grabes kehrt Ernst zurück und versöhnt sich mit seinem Vater. —

Um 1180 dichtete der elsässische Spielmann **Heinrich der Glîchezâre** nach französischer Vorlage den **Reinhart Fuchs,** das erste deutsche Tierepos.

Das Gedicht erzählt von den listigen Streichen des Fuchses gegen den Wolf und andere Tiere und geht dann zum Hauptstück der Tiersage über: dem Hoftag des kranken Löwen, den eine Ameise im Ohr peinigt. Der verklagte Fuchs erscheint endlich auf dem Hoftage und macht die Anklagen seiner Widersacher zuschanden, indem er den Löwen durch eine Schwitzkur heilt, zu der Wolf Isengrin, Bär Brun und der Kater ihre Felle lassen müssen. Reinhart, durch die Heilung zu Ehren gelangt, treibt seine tückischen Streiche weiter und vergiftet sogar den Löwen. — Vom Gedicht Heinrichs liegen uns nur Bruchstücke vor; eine fast vollständige Überarbeitung stammt aus dem 13. Jahrhundert.

3. **Anfänge von Minnesang und Spruchdichtung.** Erst im 12. Jahrh. begann man, die bisher mündlich weitergegebenen, von der Geistlichkeit oft verbotenen Liebes- und Tanzlieder aufzuzeichnen. Eine der ältesten Aufzeichnungen ist der Liebesgruß vom slüzzelin (Du bist mîn, ich bin dîn). Reste alter Lyrik mögen auch in der späteren Sammlung der Vagantenlyrik enthalten sein: hier finden sich Verse oder Strophen deutscher Tanz-, Trink-, Liebes- und Frühlingslieder zwischen den lateinischen Gedichten. Eine Wendung in der Entwicklung der deutschen Lyrik trat um die Mitte des 12. Jahrhunderts ein: jetzt begannen ritterliche Dichter in Österreich, das Liebeslied zu pflegen und zu einer selbständigen Kunstgattung zu erheben. Der älteste uns mit Namen bekannte Lyriker ist der niederösterreichische Ritter **Kürenberg**, der seine meist noch einstrophigen, mit kräftigen Strichen sparsam und schlicht zeichnenden Lieder oft in der volkstümlichen Nibelungenstrophe sang. Die Lieder enthalten Liebesbotschaften oder sprechen die Sehnsucht der Frau nach dem Geliebten aus. So in dem bekannten zweistrophigen Liede „Ich zôch mir einen valken“: hier wird unter dem Bilde vom fortgeflogenen Falken das Erlebnis mit dem untreuen, mit Sehnsucht erwarteten und nun wiedergekehrten Geliebten gestaltet. In dieser rein monologischen Liebesklage tritt auch die Mischung von epischem Bild und lyrischem Gefühlserguß, die dieser ältesten ritterlichen Lyrik eigentümlich ist, zutage. Kürenbergs Lieder tragen volksliedmäßiges Gepräge und sind noch frei von Spuren des späteren Frauendienstes. Auch Kürenbergs jüngerer Landsmann **Dietmar von Eist** gehört mit einem Teil seiner Gedichte noch der volkstümlichen ritterlichen Liebespoesie an, zeigt in einem andern aber schon Vorstellungen des von französischer Sitte beeinflußten Rittertums. Dietmar gebrauchte kurze Reimpaare und schrieb nach provenzalischem Muster ein Tagelied, in dem der Gesang eines Vogels (sonst: Wächterruf) die Liebenden zum Scheiden mahnt. Das Tagelied wurde sehr beliebt und fand späterhin in der geistlichen Lyrik weitere Pflege („Wachet auf, ruft uns die Stimme“). Dietmar zeigt aufs deutlichste die Fortbildung des volkstümlichen Liebesliedes zum ritterlichen Minnesang. Nicht mehr bloß die Frau, sondern auch der Mann spricht sein Liebesgefühl aus.

Die Gattung des einstrophigen Spruches, der die Verhältnisse des Sängers zum Gegenstande nahm, seine Gönner überschwenglich lobte, Geizige verspottete, ferner gesellschaftliche, religiöse oder sittliche Gegenstände lehrhaft behandelte, wurde von einem bürgerlichen Fahrenden und Zeitgenossen Dietmars gepflegt, dem älteren Spervogel oder Spielmann **Herger**. Herger gewann aus seinem trüben Lebensgeschick ernste Religiosität und tüchtige Lebensweisheit und legte diese in den Gleichnissen, Fabeln, Bildern und Lehren seiner Sprüche nieder.

9. Rittertum und Blütezeit der ritterlichen Dichtung 1180 bis 1230

1. Die Zeit der kraft- und glanzvollen Hohenstaufenkaiser führte um 1180 eine hohe, aber kurze Blütezeit der deutschen Dichtung herauf. Diese Blüte hing eng mit den zeitgeschichtlichen Verhältnissen zusammen.

Das lange und furchtbare, wegen der Höhe des Zieles und des Einsatzes gewaltige Ringen zwischen großen Hohenstaufen und machtvollen Päpsten erregte die Nation in der Tiefe. Gehörte doch jeder Deutsche den Verbänden der Kirche und des Staates an. Der weltgeschichtliche Kampf rüttelte auf zu hohen Gedanken und entfachte die Gemüter zu heißem Streit. So wurden aus der wildbewegten Zeit vorwärtstreibende Kräfte geboren. Und dann rief die überwältigende kaiserliche Weltmachtstellung unter Friedrich I. und Heinrich VI. ein einzigartiges vaterländisches Gefühl, einen hohen Stolz auf die Vorherrschaft des vor allen andern Völkern herrlich gemachten deutschen Volkes hervor.

Geisteskräfte entfesselte auch ein unvergleichliches Unternehmen der abendländischen Christenheit: die Kreuzzüge. Der eigentliche Erfolg der Kreuzzüge offenbarte sich in einer bereicherten und verfeinerten Lebensanschauung und Lebensführung. Der Kreuzfahrer war im Dienst einer idealen Sache weit in die Ferne gelangt. Er hatte neue Länder, Völker, Städte und Meere gesehen, er war mit hochgebildeten romanischen und mohammedanischen Völkern in Berührung gekommen und mit neuen Staatsformen, Künsten und Wissenschaften bekannt geworden, er hatte die Wunder der morgenländischen Natur, die Pracht der byzantinischen und arabischen Kultur, die orientalische Märchenfabelei von „Tausendundeiner Nacht" kennen gelernt. Durch die Erweiterung seines Gesichtskreises wurde der Kreuzfahrer zum verwandelten Menschen. Er faßte das Leben freier auf, wandte sich von dem von Cluny ausgegangenen weltflüchtigen Lebensideal ab, gelangte durch die Erzeugnisse des Südens zu feinerer Lebenshaltung und wurde mit dem Sinn für hohe Ziele, dem Geist des Wagemuts und des Selbstbewußtseins erfüllt und in seiner Phantasie bereichert. Der Kirche gegenüber, die die Kreuzzüge als Erfüllung göttlichen Willens gepredigt hatte, wurde sein Glaube zweifelnder, und seine Verachtung gegen andere Bekenntnisse schwand, da er auch bei den Sarazenen Edelmut und andere Tugenden beobachtet hatte. Durch die Kreuzzüge entstand die feingebildete Gesellschaftsklasse der Ritter. Der Adel aller Länder war in Verkehr getreten, und daher bildeten sich im christlichen Rittertum übereinstimmende Standesideale aus: gleiche Anschauungen von ritterlicher Ehre und Lebensführung, von Standespflichten und höfischen Anstandsregeln. Das

höchste Gebot war diu mâze, das besonnene Maßhalten in Gefühlen, Worten und Taten. Es führte bei tieferen Naturen über eine bloße Vorschrift des Benehmens hinaus zum allgemein Menschlichen, wenn es, zum Sittengesetz vertieft, eine Versöhnung des bisherigen Gegensatzes zwischen Geistlichem und Weltlichem zuwege brachte (Wolframs „Parzival"). Als sittliche Gebote galten dem Ritter ferner kriegerische Tapferkeit, Treue gegen den Lehensherrn, Kampf für den Glauben, Schutz der Schwachen und Verehrung der Frauen. Diese Pflichten des Herren-, Gottes- und Frauendienstes sollte der Ritter mit staete (Charakterfestigkeit) in hövescheit (höfischer Sitte) erfüllen. Das Hauptvorbild für das ritterliche Menschen- und Lebensideal waren die Franzosen. Französische Kultur drang im 12. Jahrhundert in Deutschland ein; das Gewand des Rittertums wurde ein französisches: französisch waren die ausgebildeten „höfischen" Lebensregeln (hövisch = courtois, Geg. törperlich = vilain), das Turnierwesen, die ritterlichen Übungen, Kleidung, Tänze und die Formen des Frauendienstes. Französischer Einfluß zeigte sich in der mit Modewörtern durchsetzten Sprache und in der romantischen Vorliebe für Gefahren und Abenteuer. — Sinn für die Kunst zeichnete den Ritterstand aus. Der Ritter hatte Vergnügen an geistiger Unterhaltung, zierlicher Rede, Gesang, Saitenspiel und Dichtkunst. Die fahrenden Sänger waren auf den einsamen, jetzt viel wohnlicher und reicher ausgestatteten Burgen gern gesehene Gäste. Mittelpunkte des dichterischen Lebens waren die Höfe der Babenberger in Wien, der Hohenstaufen in Bamberg, der Wettiner in Meißen und der Thüringer auf der Wartburg.

2. Wie entfaltete sich die Dichtung auf Grund dieser Zeitverhältnisse? — Mit den Kreuzzügen begann die Zeit der Laienbildung. Das Rittertum trat als geistig führender Stand neben die Geistlichen. Das kirchliche Ideal der Weltverneinung verlor seine Herrschaftsstellung, und die geistlichen Dichter traten zurück. Wie im Leben, siegte auch in der Dichtung „Frou Werlt". Den Vorrang erhielt die Dichtung der Ritter und Spielleute, die erfüllt war von Weltfreude, Lebensgenuß und Frauenliebe.

Durch die Berührung der verschiedenen Völker begann ein Austausch poetischer Stoffe. Fabeln, Sagen, Novellen und Legenden aus dem Morgenlande und der Antike flossen zunächst der französischen Dichtung zu, wurden hier mit poetischen Stoffen anderen Ursprungs verschmolzen oder mit ritterlichen Idealen erfüllt. Die überlegene französische Kultur hatte am Niederrhein die deutsche von jeher durchdrungen. Vom Niederrhein ging den Strom hinauf nach Oberdeutschland eine lebhafte Verkehrsstraße. So wanderten französischer Dichtungsstoff und französische Epik, französische Ritterideale und Sitten mit den

fahrenden Dichtern nach dem Süden, fanden in Schwaben und Bayern eine gastliche Stätte und wurden von dort später auch nach Österreich vermittelt, wo die Überlieferung der alten, volkstümlich-nationalen Dichtung am längsten und stärksten bewahrt blieb und wo überwiegend die Lyrik gepflegt wurde. Träger der französierenden Dichtkunst waren arme, aber geachtete ritterliche Fahrende, die auf die „Milde" (= Freigebigkeit) ihrer vermögenden Standesgenossen angewiesen waren. Sie begnügten sich nicht mit einer getreulichen Übersetzung der französischen Vorlage, sondern strebten immer mehr nach freier Nachbildung: sie wählten den Stoff nach Belieben aus, besserten an der Form und der Durchführung der Grundgedanken, flochten auch eigene Schilderungen ein und verliehen der Handlung tieferen Gehalt. Einem großen Dichter wie Wolfram, der die ritterlichen Standesideale durch seine sittliche Persönlichkeit füllen und hinaufläutern konnte, war endlich gegeben, im „Parzival" einen französischen Stoff sogar selbständig zum allgemein Menschlichen zu verinnerlichen.

So wurde seit 1180 unter Abkehr von der heimischen Heldensage nach nordfranzösischem Muster das Ritterepos gepflegt, in der Hauptsache ein Ritter- und Liebesroman in Versen, der ein idealisiertes Bild des ritterlich-höfischen Lebens gab und nach französischem Vorbilde die Minne verherrlichte. Auch die Lyrik wurde von provenzalischer Art beeinflußt und dadurch „höfische" Standespoesie der Ritter.

3. Sprache der ritterlichen Dichtung: Das Mittelhochdeutsche. — Beim Ritterstand Oberdeutschlands schliffen sich die größeren Gegensätze der Mundarten ab. Es bildete sich auf Grund der schwäbischen Mundart eine ziemliche Übereinstimmung der Sprache aus, eine höfische Gesellschaftssprache, die allen Gebildeten bekannt war und seit 1180 auch von den ritterbürtigen Dichtern angewandt wurde. So weit ging die sprachliche Einheitlichkeit, daß man heute die Stammeszugehörigkeit eines einzelnen Dichters aus seinem Laut- und Wortbestand nicht immer mit Sicherheit feststellen kann. Mit dem Verfall des Kaisertums und der Dichtung verschwand die sprachliche Einigung, und man schrieb wieder in der Mundart.

10. Die höfischen Epiker

a) Heinrich von Veldeke

1. Den größten Einfluß auf die Entwicklung der höfischen Epik nach französischem Muster errang ein adliger Fahrender aus der Gegend von Maastricht, der Niederfranke **Heinrich von Veldeke**, der „Vater der höfischen Kunst", der nach Gottfrieds Ausspruch (im Tristan V. 4724 f.) das erste Reis der neuen Epik auf den alten Baum der deutschen Dichtung

impfte. Als Angehöriger eines Grenzgebietes mit deutsch-französischer Mischkultur schloß er sich in seiner epischen und lyrischen Dichtung dem französischen Vorbilde an und übermittelte französische Stoffe nach Oberdeutschland. In seiner „Eneit" dichtete er den französischen Äneasroman um. Das Werk wurde ihm vor der Vollendung entwendet und erst nach 9 Jahren durch den späteren Landgrafen Hermann von Thüringen zurückgegeben. Bei diesem berühmten Schützer der Dichter hat er es 1188 vollendet. Veldeke war nicht nur in Thüringen, sondern auch am Hoflager des Kaisers ein angesehener Gast, so auf der glänzenden Schwertleite der Söhne Rotbarts Pfingsten 1184 zu Mainz. Durch seine Eneit wurde Veldeke das Vorbild der späteren Epiker.

Die Äneis Vergils erzählt die Sage von Äneas, der aus dem brennenden Troja entfloh, zu Dido in Karthago, dann zu Latinus in Italien gelangte und mit dessen Tochter Lavinia die Königskrone gewann. Das Werk Vergils wurde bei den Franzosen zu einem Ritter- und Liebesroman umgewandelt. Äneas wurde aus einem antiken Helden zum Idealbilde eines höfischen Ritters, die Frauengestalten wurden zu französischen Damen; Mittelpunkt und treibende Macht des mit höfischer Pracht umkleideten Romans wurde die Minne. Daher die Ausgestaltung der Liebesgeschichte zwischen Äneas und Dido und Lavinia, das ausführliche Gespräch der Lavinia mit ihrer Mutter über das Wesen der Minne, die Liebesbriefe und die Selbstgespräche der Liebenden über ihre Minne. Veldekes Eneit folgte der französischen Vorlage ziemlich getreu, suchte aber durch Auslassungen und Zutaten den Zusammenhang und die Begründung der Handlung zu verbessern, die Seelenvorgänge klarer zu zeichnen und selbständige Schilderungen einzufügen. So ist die Vermählungsfeier des Äneas ein Spiegelbild des Mainzer Pfingstfestes mit seinen Aufzügen, Turnieren und Banketten. Wie die mittelalterliche Malerei alte Stoffe im Gewande der eigenen Zeit darstellte, wurde die antike Sage zu einem höfischen Roman des 12. Jahrhunderts. Veldeke bemühte sich, alle mundartlichen Wörter und Reime zu vermeiden, die den Mittel- und Oberdeutschen unverständlich waren.

2. Mit Veldekes Eneit begann der Übergang zur fortgeschrittenen Erzählkunst der mhd. Blütezeit. Die Ritterdichter vermochten um so mehr das Hauptgewicht auf Formvollendung und Klangschönheit zu legen, als sie die Mühe der Erfindung des Stoffes sparten. Der schlichteren Erzählweise der mhd. Vorbereitungszeit gegenüber wurde die Darstellung gerundeter und breiter. Die Dichter versenkten sich in das Einzelne und schilderten im Geschmack des Rittertums ritterliche Ausrüstungen, Gewänder, Gebräuche und glänzende Hoffestlichkeiten, malten aber auch Seelenzustände. Ihre Sprache wurde gewählter, der Satzbau sorgfältiger und geschmeidiger, der Vers kunstvoller und zierlicher. Die größte Sorge galt der Reinheit der Reime. Die mundartlichen Beimischungen waren meist gering, reichlich fanden sich dagegen französische Modewörter, die sich auf das Ritterwesen bezogen. Abhängigkeit von einer Vorlage galt nicht für anstößig, und die

Berufung auf Gewährsmänner wurde allgemeiner Brauch, um der Erzählung größere Wahrscheinlichkeit zu verleihen. Die höfischen Epen waren in fortlaufenden kurzen Reimpaaren mit (drei oder) vier Hebungen geschrieben. Der Vers konnte rhythmisch mannigfaltig gestaltet werden: bezüglich der Verwendung des Auftaktes am Anfang des Verses herrschte Freiheit, ebenso bezüglich der Senkungen, die, wie schon im Althochdeutschen, gleichfalls fehlen durften. Jedoch wurde im Laufe der Zeit der Wechsel von Hebung und Senkung immer gleichmäßiger durchgeführt, und aus dem beweglichen Viertakter wurde ein vierfüßiger Jambus.

b) Hartmann von Aue

1. **Hartmann** aus Schwaben, geb. um 1170, war ritterlicher Dienstmann der Herren von Aue. Er hatte vor seinen Standesgenossen eine ungewöhnliche Bildung voraus und verstand sogar Französisch und Latein. Wohl 1197 nahm er am Kreuzzuge teil; sein Tod erfolgte gegen 1220. Er wollte beiden Herren des Mittelalters — Gott und Welt — gerecht werden, gelangte aber in Leben und Dichtung nicht dahin, die Kluft zwischen Geistlichem und Weltlichem zu überbrücken. Hartmann, eine gemütswarme, schlichte Persönlichkeit, pries die Herzensgüte und Empfindsamkeit des Weibes, verherrlichte die Ideale des Rittertums — bes. Tapferkeit und Liebe — und schätzte den Mann glücklich, der den Ausgleich zwischen den Forderungen der Ritterehre und der Liebe zu finden wußte (s. „Erek" und „Iwein"). Ein feiner Kenner der höfischen Sitte und des ritterlichen Waffen- und Frauendienstes, legte er Nachdruck auf höfisches Benehmen. Seine Gestalten galten als Verkörperung des Ideals der mâze, der höfischen Schicklichkeit.

Hartmann verbreitete nach dem Vorgange Veldekes die höfische Epik in Oberdeutschland und verlieh ihr flüssige und anmutige Form. Hartmanns Erzählung zieht in ruhigem Fluß einschmeichelnd dahin, seine Reime sind rein, seine Sprache ist gewandt, klar und sauber, oft durch stilistische Kunstmittel — besonders bildliche Ausdrücke — geziert. Hartmann hob gern den Gefühls- und Gedankengehalt hervor, er zeichnete mit besonderer Kunst Seelenmalereien und flocht seine ritterliche Lebensweisheit sentenzenartig in die Erzählung ein. Seine Erzählweise galt den Zeitgenossen als klassisches Muster. Gottfried von Straßburg rühmte im Tristan Hartmanns poetische Darstellung und künstlerische Sprache („kristallene Wörtelein").

2. Der Stoff von zwei **Werken** Hartmanns ist dem Artusroman des nordfranzösischen Trouvère Chrestien von Troyes entnommen.

Die keltische **Artussage** stammt aus der Zeit, wo die Briten gegen die Angelsachsen kämpften. Sie gelangte mit den auswandernden Bretonen

nach der Bretagne und von dort zu den Franzosen. Bei dieser Wanderung verschmolz die alte Heldensage mit allerlei mythischen, märchen- und zauberhaften und abenteuerlichen Motiven. Der Trouvère Chrestien von Troyes schloß die Einzelüberlieferungen zu 5 Helden- und Liebesromanen zusammen und verlieh der Sage das ritterlich-höfische Gepräge des 12. Jahrhunderts. König Artus ist nicht mehr Artur, der alte keltische Bekämpfer der Angelsachsen, sondern die Idealgestalt des weltlichen Rittertums, das Urbild aller Herrscher- und Rittertugend. Zu Karidol in Wales hält er Hof. So gewaltig seine Herrschaft, so erhaben und glänzend ist auch seine Hofhaltung durch herrliche Feste, ritterliche Tugend und höfische Sitte. Mit den zwölf edelsten und tapfersten seiner Ritter sitzt er um eine runde Tafel. Die bekanntesten Glieder dieser Tafelrunde sind Iwein, Erek, Gawein, Parzival und Tristan. Die Artusritter erstreben ihr höchstes Ziel, die Aufnahme in die Zahl dieser Auserwählten, indem sie ausziehen und abenteuerliche Heldentaten vollbringen. Sie befreien Unterdrückte, erretten edle Frauen von ihren Bedrängern, suchen aber meist den Kampf um des Kampfes willen. Eine Welt romantischer Phantastik, die sich uns in dem Artusroman auftut: die Ritter gelangen an Zauberbrunnen und Zauberschlösser, kämpfen gegen Riesen und Zwerge, gelangen in undurchdringliche und geheimnisvolle Waldeinsamkeiten und seltsame Gegenden, befreien wilde Tiere, die ihnen lammfromm folgen, führen die wunderbarsten Taten auf Geheiß der Minne aus und nehmen an glänzenden Turnieren und Bewirtungen teil. Durch die Darstellung seiner Sitte, den Glanz des höfischen Lebens und den Zauber abenteuerlicher Erlebnisse fesselten die Artusromane des Chrestien von Troyes die deutschen Ritterdichter so, daß ihnen drei unserer höfischen Epiker Stoffe für ihre Werke entnahmen. Den Anfang machte Hartmann, der nach Chrestien zwei Artusromane bearbeitete: Erek und Iwein.

Frei nach Chrestien bearbeitete Hartmann den **Erek**, der den Widerstreit zwischen Ritterehre und Minne behandelt. Er vertiefte seine Vorlage durch verinnerlichte Seelenzeichnung und durch Verherrlichung der Gattentreue.

Erek hat die schöne Enite zum Weibe gewonnen und wird nach seiner Verheiratung von den andern Artusrittern verspottet, die Lust an ritterlichen Taten verloren zu haben. Als auch sein Weib an seiner Ritterehre zweifelt und seine Untätigkeit beklagt, zieht er mit Enite auf Abenteuer aus. Enite darf wegen ihres Vorwurfes kein Wort sprechen, spricht aber trotz schwerer Strafe jedesmal, wenn es dem geliebten Gatten eine Gefahr abzuwenden gilt. So folgt ihm die demütige Enite standhaft und treu durch Ungemach und Entbehrung; endlich erkennt Erek den Wert seines Weibes, als ihm dieses das Leben rettet. Er erbittet Enitens Verzeihung, und beide kehren versöhnt und glücklich heim.

Im „Erek" ermüden noch breite Schilderungen (Enitens Pferd und Ausrüstung in fast 500 Versen!). Dagegen ist im **Iwein** die Höhe der Erzählkunst erreicht. In dieser eng an die französische Vorlage angeschlossenen Erzählung soll auch der Widerstreit zwischen Ritterehre und Gattenliebe ausgeglichen werden. Vergaß aber Erek, dem Ideal der mâze zuwider den Minnedienst übertreibend, die

Ritterehre um des Weibes willen, so vergißt umgekehrt Iwein das Weib um der Ritterehre willen und muß durch allerlei Not seine Schuld büßen, bis er von seinem ehrsüchtigen Sinn geheilt ist. Aber dieser Grundgedanke verschwindet hinter einer verwirrenden Fülle phantastischer Abenteuer. Iwein erhält die Hand der Laudine, deren Gatten er im Zweikampf getötet hat, zieht nach der Hochzeit auf Abenteuer aus und kehrt darüber nicht rechtzeitig zu seinem Weibe zurück. Er verliert Laudinens Gunst, wird vor Schmerz vorübergehend wahnsinnig und setzt seine phantastischen Irrfahrten fort, bis endlich die Versöhnung erfolgt. — Hartmann wandte sich der geistlichen Dichtung zu und bearbeitete nach einer französischen Quelle die Legende von **Gregorius.** Das Gedicht ist eine mittelalterliche Ödipussage mit versöhnendem Schluß: Gregorius hat unwissentlich seine Mutter geheiratet und wird nach siebzehnjähriger maßloser Buße auf einem Meeresfelsen durch Gottes gnädige Bestimmung zum Papst erhoben. Bemerkenswert ist die Tatsache, daß hier zum erstenmal ein Ritterdichter einen grausigen Legendenstoff mit den Reizen höfischer Erzählweise ausstattete.

Das schönste und innerlichste Werk Hartmanns, **Der arme Heinrich,** behandelt einen deutschen Stoff aus der Familiensage der Lehensherren von Aue.

Den trefflichen und glücklichen Ritter Heinrich trifft ein Hiobsschicksal. Von entsetzlichem Aussatz befallen, hadert er mit dem ungerechten Gott und fällt in trostlose Verzweiflung, da er der Hoffnung auf das einzige Rettungsmittel — das freiwillig gegebene Herzblut eines tugendhaften Mädchens — entsagen muß. In seiner Verlassenheit findet Heinrich auf einem Meierhofe Zuflucht. Die junge Tochter des Meiers, kindlich anhänglich, wird von Mitleid für ihren Herrn ergriffen, faßt den Entschluß, sich zur Rettung des Ritters zu opfern, überwindet alle Einwände der Eltern und Heinrichs und zieht mit diesem nach Salerno. Als sie eben den Tod erleiden soll, geht in Heinrich eine Umwandlung vor: er überwindet seine Selbstsucht und seinen vermessenen Trotz, ergibt sich demütig in seine Krankheit als Schickung Gottes und verzichtet auf das Opfer. Heinrichs innere Genesung verursacht auch seine äußere: er gesundet auf der Heimreise, erhält seine Jugendfrische wieder und vermählt sich in der Heimat aus Dankbarkeit mit seiner opferfreudigen Retterin: ein Sieg der Menschlichkeit über das Standesbewußtsein.

Heinrichs Meisterwerk ist reich an Seelenlauten und sittlichen Gedanken: wie das selbstsüchtige Herz sich durch Trübsal läutert, wie reine Herzensgüte, selbstlose Hingabe und demütige Liebe über das Verhängnis siegt, wie der Demütige Gottes Gnade erlangt. Die Erzählweise ist schlicht und einfach; Hartmann strebt auch hier nach dem edlen Maß und vermeidet in der Schilderung des Elends Heinrichs grelle Farben und Gegensätze (z. B. Vergleich mit dem früheren glänzenden Dasein).

Trotzdem bietet uns auch dieses Werk keinen reinen Genuß mehr. Weniger das Grausige des Stoffes — das tritt hier ja zurück — als die Mängel in der Zeichnung des Mädchens trüben uns den Gesamteindruck. Die frommen Reden des elfjährigen Kindes erscheinen uns als unkindlich und daher als unwahrscheinlich. Das Mädchen begründet seine Absicht der Selbstaufopferung damit, daß es den Eltern die Habe sichern will, weil ihnen beim Tode des Dienstherren der Hof verloren geht; ferner will das Kind durch seinen Opfertod der Not der betrügerischen Welt entgehen und die himmlische Seligkeit und die Märtyrerkrone erlangen. Nach Vereitlung der Opferung klagt die Jungfrau — wiederum auf Kosten der Lebenswahrheit und zum Schaden der dichterischen Wirkung —, daß sie jetzt den Himmelslohn nicht erhalte; sie schilt ungebärdig den Ritter und muß von diesem zur Heimkehr gezwungen werden. Hier sieht man das Nebeneinander von Weltlichkeit und Weltabkehr: Hartmann verbindet den idyllischen und novellistischen Stoff mit der mittelalterlichen Vorstellungswelt von Märtyrerlegende und Askese, ohne daß ihm die harmonische Vereinigung gelänge. Die Menschlichkeit hüllt sich in ein Gewand, das uns heute fremdartig anmutet.

c) Wolfram von Eschenbach

1. Die höfische Epik erreichte ihren Höhepunkt im Ostfranken **Wolfram von Eschenbach.** Dieser wurde um 1170 wahrscheinlich zu Eschenbach bei Ansbach geboren, lebte in armen Verhältnissen und führte, wohl nur im Winter daheim, ein Wanderleben durch die bayrischen, thüringischen und österreichischen Lande. Seit 1203 weilte er häufiger am glänzenden Hofe des sangesfreudigen Landgrafen Hermann von Thüringen, wo er auch mit Walther von der Vogelweide zusammentraf und zwei Bücher seines „Parzival" dichtete. Nach dem Tode des fast übermäßig gastfreien Fürsten kehrte Wolfram 1217 auf immer in die Heimat zu Weib und Kind zurück, starb um 1220 und wurde in der Frauenkirche zu Eschenbach bestattet.

Wolfram wuchs ohne eigentlichen Unterricht auf. Trotzdem erwarb sich der wissensdurstige und gedankentiefe Dichter eine echte Bildung: nicht nur ein ziemliches Wissen, das er freilich manchmal recht unbegründet und weitschweifig anbringt (Aufzählung aller bekannten Edelsteine) und das uns bei seiner Neigung zum Seltsamen oft geheimnisvoll und wunderlich anmutet, nicht nur Kenntnis der französischen Sprache, der deutschen Volksepik (Nibelungenlied), der französischen und deutschen Ritterepik, sondern vor allem eine seine Zeit überragende, durchaus selbständige religiös-sittliche Gedankenwelt. Wolfram pries

im Gegensatz zu seinen höfischen Kunstgenossen gegenüber dem Minnegetändel den beglückenden Frieden und die heiligende Kraft der Ehe, er bewies freie kirchliche, aber echt christliche Anschauungen (er ließ z. B. im „Parzival" Laien priesterliches Amt ausüben), ihm gelang auch im Gegensatz zu den zwischen Weltfreude und Weltflucht schwankenden Ritterdichtern zum ersten Male die Überbrückung der Kluft zwischen Weltlichem und Geistlichem, die Vereinigung von ritterlichem und christlichem Lebensideal.

2. Wolframs Hauptbedeutung beruht auf dem **Parzival** (etwa 1200—1210), einem Epos von fast 25000 Versen, das die Artus- mit der Gralsage verbindet.

Die Gralsage. — Nach französischen Dichtern war der Gral die Schale, in der Jesus das Abendmahl gespendet und Joseph von Arimathia das Blut Christi aufgefangen hatte, nach Wolfram ein mit höchsten geistigen Gütern ausgestatteter, aus dem Himmel herabgetragener Edelstein. Er befand sich in der herrlichen Gralsburg, die (nach Wolfram) der König Titurel inmitten eines großen Waldes auf dem Berge Munsalväsche (mons salvaiges = wilder Berg) in Spanien erbaut hatte. Das Gralsgefäß wurde von Rittern (Wolfram: „Templeisen"), die Gott selber berufen, gehütet. Gelangte ein Ritter, von Gott geführt, zur Gralsburg, so mußte er nach den heiligen Wundern fragen, um Hüter des Grals zu werden. Wer gleichgültig die Frage unterließ, konnte nicht zum Gralsritter erwählt werden. — Der Gral ist bei Wolfram die Verkörperung des geistigen Heils, das man sich nur durch Heilsverlangen, Herzensreinheit, Demut und Selbstverleugnung erringen kann. Er gibt wunderspendend dem Reinen Speise und Trank, Gesundheit, Freude und Unsterblichkeit. Die Gralsritter verkörpern das geistliche Rittertum gegenüber dem weltlichen der Artusritter. Die märchenhaft-legendarische Gralsage ist wohl morgenländischen oder keltischen Ursprungs; sie gelangte nach Frankreich und wurde hier mit der Artussage verbunden.

Wolfram fand in seiner Quelle — Chrestien von Troyes[1]) — ein Gewirr von Abenteuern, das er zu ansteigender Handlung gestaltete, durch neue Züge bereicherte (Vorgeschichte, Parzivals Vermählung und Gattentreue, Schluß) und besonders mit einem Grundgedanken erfüllte, durch den die Dichtung zu allgemeingültiger, symbolischer Bedeutung gelangte. Wolframs Eigentum ist der Kern des Gedichts, sein idealer Gehalt, nämlich die seelische **Entwicklung Parzivals**, deren Ziel die Vereinigung des ritterlichen und geistlichen Lebensideals ist.

Entwicklung Parzivals. — Parzivals Anfangsgeschichte ist ein ritterliches Dümmlingsmärchen: Parzival, der „reine Tor", wird nach dem frühen Tode seines Vaters Gahmuret von seiner Mutter in tiefster Waldeinsamkeit erzogen, weil in ihm keine Lust nach ritterlichen Abenteuern erwachen soll. Als aber ein glänzender Artusritter im Walde erscheint,

[1]) Der uns unbekannte Provenzale Kyot, auf den sich Wolfram ferner beruft, hat wahrscheinlich nicht gelebt.

bricht der vom Vater ererbte Trieb hervor. Der unerfahrene Jüngling verläßt, von seiner Mutter mit Narrenkleidern angetan, die Stille des Waldes, kommt an den Hof des Königs Artus, richtet, ohne es zu wollen, überall Unheil an, bis er auf der Burg des edlen Ritters Gurnemanz Unterweisung in den Lehren der höfischen mâze erhält und sich dadurch von dem Zustande seiner jugendlichen tumpheit befreit. Jetzt widmet er sich ritterlichen Taten und erkämpft sich die liebliche Kondwiramur zur Gemahlin. Als er, von Sehnsucht getrieben, seine Mutter — die aber inzwischen gestorben ist — aufsuchen will, gelangt er, ohne es zu wissen, auf die Gralsburg, in der sein Oheim, der Gralskönig Anfortas, von einem vergifteten Heidenspeer getroffen krank liegt und nur durch die Frage nach seinem Leiden geheilt werden kann. Parzival sieht die märchenhafte Pracht der Burg, die blutende Lanze, den wunderbaren Gral, der Speise und Trank spendet, den kranken Anfortas, die klagenden Gralsritter, aber er fragt weder nach den Wundern des Grals noch nach dem Leiden des Anfortas[1]). Denn er steht noch auf der Stufe der blinden Unterwerfung unter die höfische Anstandsregel, die das Fragen verbietet, weil es von Neugier oder Unwissenheit zeugt. Auch als beim Anblick fremden Leides das natürliche Mitgefühl sprechen müßte, bleibt Parzival in den Banden äußerlicher Vorschrift und fehlt dadurch gegen höhere sittliche Anforderungen, gegen Mitleid und Menschlichkeit. Aus der Gralsburg verstoßen, aus der Tafelrunde, in die er eben aufgenommen, nach dem Fluch der Gralsbotin als ein an der Ehre gekränkter Mensch ausgetreten, beginnt für ihn der Zustand des zwîvels und die Zeit der Irrfahrten. Er ist sich keiner Schuld bewußt, da er die Frage in bester Absicht unterlassen hat, wirft verbittert und trotzig Gott die Schuld an seinem Geschick vor, will sich durch eigene Kraft die Gralskrone erzwingen, ja sagt Gott den Dienst auf: Nu wilich im (Gott) dienest widersagen; hât er haz, den wil ich tragen. Fünf Jahre lang irrt Parzival als gottentfremdeter Zweifler umher. Da gelangt er am Karfreitage zum Einsiedler Trevrizent, dem Bruder des Anfortas, der sich aus der bewegten Welt in die Waldeinsamkeit zurückgezogen hat. Der milden Belehrung des Klausners verdankt Parzival seine geistige Wiedergeburt: er erkennt Gottes Güte, erhält Einsicht in die Wunder des Grals und in sein Verschulden, und nun schwindet Hochmut und Trotz, nun erfüllt Demut, Ergebung und Hoffnung auf Gottes Hilfe seine Seele, und strebendes Bemühen gewinnt wieder die Oberhand in seinem gereinigten Herzen. Parzival ist erlöst von der Qual nichtgewollter Verschuldung, von aller Verzweiflung an sich, an Gott und der Welt. Damit beginnt die Zeit himmlischen Glückes, die saelde. Parzival besiegt den Vertreter der weltlichen Ritterschaft, den oberflächlichen Gawan, dem der Gral nicht beschert ist, wird wieder in die Tafelrunde aufgenommen, zieht nach der Gralsburg und tut in aufrichtigem Heilsverlangen, aus Herzensdrang und reiner Menschlichkeit die Frage nach dem Leiden und nach den Gralswundern. Er wird Gralskönig und findet die vielgeliebte, langentbehrte Gattin mit den Söhnen wieder. Damit ist sein Glück vollständig. Der

---

[1]) Die Mitleidsfrage nach dem Leiden des Anfortas ist (wie die Vergeistigung des Gralsrittertums) Wolframs Eigentum, bei Chrestien handelt es sich nur um die Frage nach den Gralswundern. Wolfram gab also dem Märchenmotiv der heilungbringenden Frage sittliche Bedeutung.

geläuterte, gottgefestigte Parzival hat in sich alle Gegensätze zwischen Geistlichem und Weltlichem ausgeglichen: in seinem Gralskönigtum vereinigt er das geistliche Ideal mit lebensfreudigem, würdigem Welt- und Waffendienst.

Das Epos ist wegen der Gestaltung der weltlichen (Gawan) und geistigen Bestrebungen (Gralsrittertum) ein Zeitbild von den Idealen des ritterlichen Mittelalters, es ist darüber hinaus ein Weltbild, weil es im bunten Gewande des höfischen Ritterromans die seelische Entwicklungsgeschichte eines strebenden Menschen darstellt, der durch Irrtum, Trotz und Gottentfremdung, durch Zweifel und Schuld hindurchgeht, der sich aber stets unverzagten Mannesmut und Mannestreue bewahrt und daher aus aller Irrung hinaufgelangt zum Seelenfrieden, zum höchsten Glück, als er wieder zu Gott seine Zuflucht genommen hat. Parzival ist ein Ringender, ein Faustmensch, der durch Gottentfremdung hindurch muß, um erlöst und zu echter Menschlichkeit geläutert zu werden, um von ritterlicher Sitte zu persönlicher Sittlichkeit zu gelangen. Dieser zeitlose, allgemein menschliche Gehalt macht den „Parzival" zu einer überragenden Dichtung und zu einem Selbstbekenntnis und einer Selbstbefreiung des gedankentiefen Wolfram. Wenn uns heute das Werk als Ganzes keinen reinen Genuß mehr bietet, so trägt das fremdartige, damals aber zeitgemäße Kleid und die Breite und Zersplitterung des Aufbaues die Schuld. Die lange Vorgeschichte ermüdet, die Abenteuer des Gawan nehmen einen zu breiten Raum ein, wenn auch Parzival des öfteren im Hintergrunde auftaucht, das Wesentliche tritt hinter dem Unwesentlichen zurück, und das Leitthema verschwindet hinter der Fülle der Nebenhandlungen. Die Vorzüge der Darstellung sind lebendige, individuelle Zeichnung der Menschen, besonders der Frauen — die Gestalten des Artusromans sind farb- und lebloſe Gesellschaftstypen —, zarte Szenen wie das Wiedersehen zwischen Parzival und Kondwiramur, köstliche Naturschilderungen und (oft absonderlicher) Humor. In der Form ist Wolfram naturhafter und ursprünglicher als Hartmann. Wie sein Geistesleben eine ganz eigenartige Kraft aufweist, so beugt sich auch seine Darstellung nicht unter die herrschenden Kunstgesetze. Wolframs Sprache ist vielseitig und gedrungen, oftmals aber wegen der Gedankenfülle, der grammatischen Unklarheit der Sätze, der neuen Wortbildungen und der unvollständigen Vergleiche dunkel und schwer verständlich. Wolfram findet neue Bilder, besonders aus dem Bereich des Ritterlebens („Erdentreue"), vermenschlicht geistige Begriffe (Frau Minne) und gebraucht viel Fremdwörter — manchmal falsch aufgefaßte — nach dem Zeitgeschmack, er scheut auch keine unreine Reime oder mundartlich bayrische Ausdrücke. — Der „Parzival" war das einzige höfische Epos, das (1477) im Druck erschien:

so viel Teilnahme war noch im 15. Jahrh. für Wolframs Werk vorhanden.

3. Eine Ergänzung zum Parzival bilden die Bruchstücke **Titurel**, die, in kunstvollen Strophen geschrieben, von der Liebe des Schionatulander zu Sigune, der Urenkelin des Gralskönigs Titurel, handeln. Auch der **Willehalm** blieb Bruchstück. Er besingt nach einem französischen Volksepos die Taten des heiligen Markgrafen Wilhelm von Toulouse, besonders die Sarazenenschlacht bei Alischanz (793). Der Graf entführt eine heidnische Fürstin, die bei der Taufe den Namen Gyburg erhält und seine Gemahlin wird. Um ihren Besitz entbrennt bei Alischanz ein heißer Kampf. Wolframs Gedicht tilgt den Heidenhaß der französischen Vorlage und ersetzt ihn durch den Geist religiöser Duldung und durch Menschlichkeit. Nicht fanatischer Haß treibt Wilhelm zu seinen Taten, sondern neben der Sache des Glaubens die Liebe zur edlen und starken Gyburg. Diesen Geist der Duldsamkeit hatte Wolfram schon im „Parzival" verkündet: der Heide Feirefiz besiegt Parzival, wird ins Heil aufgenommen und verbreitet in seinem Lande das Christentum durch Lehre. Wie weit stand Wolfram über der üblichen Heidenverachtung der Zeit!

Schon die Zeitgenossen bezeugten, daß kein Laienmund besser gesprochen habe als Wolfram. Die späteren Meistersinger gaben ihm im sagenhaften Sängerkrieg die Hauptrolle unter den Dichtern und rechneten ihn mit Walther v. d. Vogelweide zu den Gründern ihrer ersten Schule. Nur Gottfried v. Straßburg machte von der allgemeinen Anerkennung der Größe Wolframs eine Ausnahme. Kein Wunder, daß er sich mit dessen andersgerichteter Geistes- und Dichtart nicht befreunden konnte. Er nannte ihn einen Geschichtenjäger, einen vindaere wilder maere und tadelte seine wunderliche und unverständliche Sprache.

d) Gottfried von Straßburg

Der letzte der zeitgenössischen Epiker, die Heinrich von Veldeke überlebten, war der vielgelehrte Meister **Gottfried von Straßburg**. Das Lebenswerk des bürgerlichen Dichters war das Epos **Tristan**, das er um 1210 im engen Anschluß an den Tristanroman des Trouvère Thomas von Bretagne verfaßte. Schon um 1180 hatte ein ritterlicher Dienstmann Heinrichs des Löwen, Eilhart von Oberge, die Geschichte von Tristan und Isolde aus dem Französischen übertragen. Dieses Werk versank nun, von Gottfrieds kunstvollendetem Epos überstrahlt, in Vergessenheit. Gottfrieds „Tristan" ist ein Lebensroman wie der „Parzival", es handelt sich in ihm aber um die Allgewalt der Minne. Dieses Thema beginnt erst, nachdem Tristans Herkunft und Jugend breit erzählt ist.

Tristan wirbt für seinen alternden Oheim Marke um die Hand der blonden Isolde. Diese haßt den Brautwerber, weil er ihren Oheim Mo-

rolt im Zweikampf erschlagen. Aber auf der Meerfahrt trinken Tristan und Isolde unwissentlich den Liebeszaubertrank, der Marke und Isolde verbinden sollte. Der Trank verkettet beide. Vergeblich suchen sie gegen die Minne anzukämpfen, bald werden sie von der unseligen Leidenschaft so ergriffen, daß sie Dankespflicht und Treue, Ehre und Scham vergessen und nach Isoldens Vermählung mit Marke, ungehindert durch die Gebote der Sittlichkeit und Religion, Verstellung und Lüge anwenden, um Marke immer von neuem zu hintergehen und ihr ehebrecherisches Treiben vor der Öffentlichkeit zu verbergen. Selbst vor Mord und vor ausgeklügeltem Meineid beim Gottesgericht scheut Isolde nicht zurück. Aber der abschüssige Weg führt zum Verderben, Tristan muß den Hof verlassen.

Ein Epos, das Seligkeit und Leid der Minne mit dem höchsten Glanz und Zauber der Darstellung umkleidet, das uns trotz seines abstoßenden Stoffes durch seine Darstellungskunst und durch das innerliche Mitleben des Dichters noch Teilnahme abzugewinnen vermag. Pflicht und Neigung sind im Streit, die Minne siegt, alle sittlichen Bande zerreißen, alle persönlichen und heiligen Werte ersterben um der Minne willen, selbst religiöse Bedenken schränken das Recht der Leidenschaft nicht ein (Schilderung des Gottesgerichts). Nur die Furcht vor dem öffentlichen Ärgernis, die Rücksicht auf die Meinung der ritterlichen Gesellschaft, nicht der Gedanke an Recht und Unrecht ist Beweggrund für Tristans und Isoldens Handeln. Beide sinken nicht allmählich seelisch bis zur Verworfenheit herab, sondern werden nach der ersten Tat nicht mehr von sittlichen Konflikten behindert, erleiden daher auch keine innere Tragik. Ihr Untergang wird durch äußere Mächte herbeigeführt, nachdem sie lange die Gefahr durch die schlimmsten Mittel abgewendet haben. Gottfrieds Herz ist bei den Liebenden, er stattet Tristan mit Vorzügen aus und hebt Schuld und Verantwortung der Liebenden dadurch auf, daß er die Leidenschaft auf die Wirkung eines Zaubertrankes zurückführt, der freilich für uns, die wir nicht mehr an Liebeszauber glauben, nur die Bedeutung eines dichterischen Symbols besitzen kann. Besonders bei der herabziehenden Zeichnung Markes erweist sich Gottfrieds Parteinahme für die beiden Sünder. Aller epischen Objektivität entgegen erscheint Marke fast als der eigentliche Schuldige. Trotzdem glauben wir nicht, daß Gottfried den Kultus der alleinseligmachenden Minne und das Recht des Sinnengenusses auf Kosten des Glückes eines Mitmenschen als seine eigene Lebensanschauung verkünden wollte. Denn der romanische Ehebruchsroman war ihm gegeben, und er hat der Dichtung, besonders dem Anfang, eine ernste Grundstimmung verliehen. Durch den Tod wurde Gottfried gehindert, das Werk zu beendigen und durch den Schluß seine sittliche Auffassung zu bekunden. Spätere Epiker versuchten die Vollendung, so Heinrich von Freiberg, der die Liebenden im Tode vereinte. Eine neuhochdeutsche

Übersetzung lieferte Hertz, eine sittliche und tragische Läuterung des Stoffes Richard Wagner in seiner Opernneudichtung.

Das Epos hat kulturgeschichtlichen Wert, weil es aufs genaueste das verfeinerte Dasein an den Fürstensitzen, die elegante Sitte der höfischen Gesellschaft und die aristokratische Bildung zeichnet. Während Parzival in seiner tumpheit aufwächst, wird Tristan in vollendet höfischer Bildung erzogen. Er beweist seine Ritterbürtigkeit durch die tadellose Art, einen Hirsch mit allen Kunstgriffen zu zerlegen, er versteht Gesang und Saitenspiel, ist Meister in allen ritterlichen Übungen und spricht viele Sprachen. — Literarisch wertvoll sind die Aussprüche im Tristan über zeitgenössische Dichter. Gottfried war ein gründlicher Kenner von Sprache und Dichtung.

Gottfrieds „Tristan" bezeichnet die höchste Ausbildung der Hartmannschen Schreibweise. Gottfried beherrscht Sprache und Vers mit spielender Leichtigkeit und mit feinstem musikalischem Gefühl; er schmückt seine Darstellung durch allerhand effektvolle Stilkünste, besonders Wortspielereien, Antithesen und gekünstelte Reime. Dadurch gerät seine Darstellungskunst in die Manier, in ein blendendes Virtuosentum hinein, das die Keime zur Auflösung in sich trägt. Gottfried neigt stark zur Betrachtung: er malt gern Seelenzustände, erörtert besonders das Gefühl der Minne und verfällt mehrfach in allegorische Deutungen. Unter allen Epikern gebraucht er die meisten Fremdwörter, ja flicht ganze französische Verse ein.

e) Ausgang der höfischen Epik seit 1220

Auf die Höhe der höfischen Epik folgte eine Epigonenzeit. Zahlreiche Nachfahren versuchten, dem Vorbilde der drei großen Meister zu folgen. Aber die individuelle Menschenzeichnung schwand ganz, die Einbildungskraft verfiel in Phantastik, die Form wurde endlos weitschweifig, die Schilderungen wurden greller. Die Nachahmung Wolframs erzeugte allerlei Beiwerk an dunkler Gelehrsamkeit, und Gottfrieds Vorbild verführte zu überkünstlicher Schreibweise.

Die Nachfahrdichter pflegten den Artusroman, den sie mit neuen abenteuerlichen Motiven aufputzten, oder setzten die Werke und Bruchstücke der drei Meister fort. So entstand das umfangreiche Gedicht von Parzivals Sohn Lohengrin, nach dem Wagner sein Musikdrama geschaffen hat. — Der Ritter **Rudolf von Ems** (aus Hohenems in Vorarlberg), Gottfrieds Schüler, erzählte im Guten Gerhard von einem großherzigen Kölner Kaufmann, dessen Taten selbstloser Nächstenliebe dem Kaiser Otto als vorbildliche Zeugnisse echter Frömmigkeit berichtet werden. Rudolf bearbeitete die morgenländische Legende Barlaam und Josaphat, die Geschichte eines Königssohnes, der zum Christentum bekehrt wird, seine neue Religion gegen den heidnischen Vater siegreich verteidigt und sich zum asketischen Leben in die Wüste zurückzieht. Seine Welt-

chronik hat Rudolf nur bis auf Salomo fortgeführt. Wie der fromme, rechtschaffene und gelehrte Rudolf war auch der poetisch bedeutend stärker ausgerüstete Bürgerliche **Konrad von Würzburg**, der beste der Nachfahrdichter, Gottfrieds Schüler. In der Erzählung Otto mit dem Barte erneuerte er eine alte deutsche Spielmannssage: der tapfere Ritter Heinrich von Kempten, bei Kaiser Otto in Ungnade gefallen, beobachtet von der Badestube aus einen Überfall auf den Kaiser, springt nackt aus dem Bade und rettet Otto das Leben. In der Novelle Herzmäre erzählte er von einer edlen Frau, die vom eifersüchtigen Gatten das Herz des im Heil. Lande vor Sehnsucht gestorbenen Geliebten zum Essen vorgesetzt erhält und nach dem Genuß des Herzens sich dem Hungertode weiht. In der Romannovelle Engelhart schrieb Konrad in Anlehnung an Gottfrieds „Tristan" die Geschichte der Liebe zwischen Engelhart und einer dänischen Königstochter und verherrlichte daneben die Freundestreue, die sogar das Blut der eigenen Kinder für die Rettung des aussätzigen Freundes opfert.

11. Das volkstümliche Epos

a) Wesen des volkstümlichen Epos

Die vielen Einzellieder der Heldensage, die gleiche Ereignisse in oft sehr verschiedener Form besangen, waren allmählich zu Liederkreisen zusammengefügt worden, wobei man Widersprüche ausgeglichen und Lücken geschlossen hatte. So sangen Spielleute, Bürger und Bauern von Siegfrieds Jugend, Heldentaten und Tod, von Kriemhilds Rache und vom Untergang der Burgunden. Diese Lieder gelangten vom Rhein und von Westfalen hinauf nach Bayern, Österreich, Tirol und Steiermark, und hier nahmen sich ritterbürtige Dichter der Heldensage an und gestalteten seit 1200 die alten kurzen Einzellieder oder die Liederkreise unter Beibehaltung der Strophenform zu breiten, mehrgipfligen Leseepen aus.

Das volkstümliche Epos, in Gegenden gepflegt, wo der französische Einfluß sich erst spät und weniger stark geltend machte, war durchweg von höherem Wert als das höfische Epos. Dieses behandelte fremde, phantastische Stoffe, zeichnete schattenhaft leblose, sich einander sehr ähnliche und abenteuerliche Helden, legte Gewicht auf Schilderung der Minne, auf nichtige Äußerlichkeiten und modische Tadellosigkeit, beschrieb in ermüdender Breite Waffen, Kleider, Haartracht, höfische Künste, Spiele, Umgangsformen und Prunkschlösser, liebte ausführliche Ausmalung seelischer Zustände (Hartmann) oder breite Betrachtungen, Selbstgespräche, Verskünsteleien (Gottfried). Das volkstümliche Epos bewahrte den heimatlich deutschen Stoff des Heldensangs. Der allbekannten Sagenüberlieferung gegenüber fühlten sich die volkstümlichen Epiker als Diener. Sie achteten den Sagenstoff als Geschichte, wollten also Feststehendes und Bekanntes berichten, nahmen um der Einheitlichkeit der Handlung willen wohl stoffliche Ausgestaltungen

vor, hüteten sich aber vor willkürlichen und eingreifenden Veränderungen, etwa vor einer durchaus eigenartigen Zeichnung und sittlichen Bewertung der Gestalten. Wenn auch einzelne Züge des ritterlichen Lebens in das volkstümliche Epos eindrangen, wenn auch beim Mangel jeden Sinnes für geschichtstreue Darstellung die Sagengestalten als Zeitgenossen aufgefaßt wurden, so blieb im allgemeinen doch der altgermanische Geist heldenhafter Kampfesfreude, Kriegerehre und Aufopferung für Familien-, Hof- und Waffengenossen, der Geist der Treue und die herbe Tragik der Vorzeit mit ihren Motiven der Blutsbrüderschaft und der Blutrache gewahrt. Die volkstümlichen Epiker ließen die Handlung, wenn sie auch auf Erweckung der Spannung verzichteten, rascher und straffer fortschreiten, sie zeichneten die Menschen einfacher, aber schärfer als die höfischen Epiker, sie erstrebten auch keine neuen Formkünste. Sie gebrauchten vielfach die auch vom Kürenberger benutzte volkstümliche Nibelungenstrophe, seltener kurze Reimpaare, wandten wie der ältere Heldensang feststehende formelhafte Redewendungen und die altüblichen schlichten Beiwörter an (bei Helden und Waffen: tapfer, kühn, grimm; das rote Gold, der grüne Wald), begleiteten die Gefühle ihrer Gestalten stets mit den gleichen Ausdrucksbewegungen, ließen die Darstellung bilderarm dahinfließen (Nibelungenlied nur etwa 20 kurze Vergleiche!) und waren verhältnismäßig sparsam im Gebrauch der Fremdwörter. Eine schmucklose Form, aber doch hinreichend, die herbe Tragödie von Siegfried und Kriemhild erschütternd darzustellen!

Die Urschriften der volkstümlichen Epen gingen bedauerlicherweise verloren, nur Umarbeitungen sind auf uns gekommen. Jeder, der das Epos vortrug oder abschrieb, durfte nach Belieben fortlassen, ändern oder hinzufügen. Dadurch entfernten sich die späteren Handschriften immer weiter von der ursprünglichen Dichtung. Sie erlitten im Laufe der Zeit immer mehr Veränderungen, die durch den höfischen Geschmack und die Vorliebe für den inzwischen voll entwickelten Ritterroman hervorgerufen waren. Die Abschreiber oder Umschreiber machten die Helden zu höfischen Rittern und fügten breite und matte Ergänzungen hinzu. So besitzen wir heute in den Handschriften Älteres und Jüngeres, Gutes und Schlechtes, Ursprüngliches und Hinzugefügtes, Notwendiges und Überflüssiges nebeneinander und müssen auf die Wiederherstellung der ursprünglichen Epen verzichten. Die uns vorliegenden Bearbeitungen gleichen alten Bauwerken mit allerlei modischen Veränderungen und Anbauten.

b) Das Nibelungenlied

1. **Entstehung von Nibelungensage und Nibelungenlied.** — Die Entstehung der Nibelungensage läßt sich etwa folgendermaßen erklären:

In altgermanischer Zeit bildete sich die Heroensage von Siegfried[1]). Siegfried, ein Held von übermenschlicher Stärke, wird von einem Schmiede erzogen, tötet den Drachen, gewinnt dadurch den von diesem behüteten verderbenbringenden Hort, befreit eine schlummernde mythische Jungfrau, verlobt sich mit ihr und zieht auf weitere Abenteuer aus. Die Sage wird abgerundet: Siegfried heiratet Hilde und fällt durch die Nibelungen; sein Mörder, der Nibelung Hagen, erhält den Schatz. — Mit dieser mythisch-märchenhaften Sage verband sich in der Völkerwanderungszeit die geschichtliche Burgundensage. Die Burgunden besaßen die reichgesegnete Rheinlandschaft und den goldführenden Strom: die Sage versinnbildlichte den kostbaren Besitz unter einem mythischen Rheinschatz, den Nibelungenhort. Nach der Zerstörung des Burgundenreiches 437 bildete sich die Märe, Attila — der bei der Vernichtung gar nicht beteiligt war — habe sich des burgundischen Schatzes bemächtigen wollen und aus Habgier die Burgundenkönige getötet. Aber diese hätten den Nibelungenhort vorher in den Rhein versenkt, und niemand habe Attila den Ort verraten. Als sich Attila mit der Germanin Hildiko verheiratete und gleich nach der Hochzeit starb, machte die Sage Hildiko zur (ungeschichtlichen) Schwester der Burgundenkönige und deutete: Hildiko habe die Gottesgeisel gemordet, um die Freveltat an ihren Brüdern zu rächen. In dieser Form gelangte die Sage nach Skandinavien und Island, und daher tötet in der nordischen Überlieferung der Nibelungensage (in der älteren Edda und der Völsungasaga) Gudrun (Kriemhild) den Atli (Etzel) aus Rache für den Tod ihrer Brüder.

Bei der vermutlich durch den Hort veranlaßten Vereinigung der Siegfried- mit der Burgundensage wurde der burgundische Königsschatz zum Hort Siegfrieds, Hildiko zu Siegfrieds Gemahlin Kriemhild, der mythische Hagen zum Verwandten oder Vasallen Gunthers, die Burgundenkönige, die Kriemhild dem Siegfried aus Habgier nach dessen Schätzen vermählen, zu den an Siegfrieds Ermordung mitschuldigen Nibelungenfürsten. — In die vereinigten Teile wurde nun eine Werbesage eingefügt, um Siegfrieds Ermordung zu begründen. Siegfried hält bei Gunther um Kriemhilds Hand an und erringt sie um den Preis der Erwerbung der kriegerischen Brünhild für Gunther. Die verschmähte Brünhild dringt auf den Tod des Treulosen und tötet sich selber an Siegfrieds Leiche. Nach der alten Sage blieb Hagen treibende Kraft zum Mord. Die Brünhild wurde der von Siegfried befreiten Jungfrau gleichgesetzt, und diese verschwand als besondere Gestalt aus der Sage. Siegfrieds Tod erforderte Sühne, und zwar mußte diese durch Kriemhild bewirkt werden. Da Kriemhilde aber nicht die Doppelrolle der Rächerin ihres Gatten an den Brüdern und ihrer Brüder an Etzel spielen konnte, blieb nicht die Rache an Attila, sondern nur die Heirat mit ihm bestehen, und Kriemhild übte jetzt Gattenrache an den Brüdern, indem sie deren Untergang am Hunnenhofe herbeiführte.

Wenn aber an Attila keine Rache wegen der Ermordung der Burgundenkönige mehr vollzogen wurde, so konnte er zu dem milden, wohl-

---

[1]) Zugrunde liegen Naturmythen: der junge Tag besiegt den Nebeldrachen und weckt die Sonnenjungfrau; der Lichtheld Frühling befreit die Vegetation aus dem Winterschlaf, von der Gewalt unterirdischer Nebelgeister, denen wiederum im nächsten Winter Licht und Pflanzenwuchs zum Opfer fallen.

wollenden Schutzherrn werden, als der er in der österreich-bayrischen Sagenüberlieferung lebte.

Bayrisch-österreichische Sagenpflege verband die Sage mit Dietrich und fügte die poetische Idealgestalt des Markgrafen Rüdiger hinzu. Aus der Spielmannsdichtung stammt der edle, heldische Sänger Volker, aus der sächsischen Sage die Fürsten Irnfried und Iring. (Nach Jiriczek und Mogk.)

Die Sage lebte in Einzelliedern fort, bis sie um 1200 von einem ritterlichen Dichter in Österreich unter Benutzung der alten Lieder zu einem großartigen Epos von Kriemhildens Liebe, Leid und Rache, dem **Nibelungenlied**, gestaltet wurde.

Die Sage ist im Laufe eines Jahrtausends auf verschiedenen Kulturstufen gewachsen, und so enthält auch das Nibelungenlied Bestandteile verschiedener Überlieferungsschichten. Die ältesten stammen aus mythen- und märchenbildender Urzeit: der Lichtheros Siegfried, die Walküre Brünhild, die Nibelungen und die Meerweiber; die märchenhafte Vorgeschichte Siegfrieds (Drachenkampf, Hornhaut, Hort, Tarnkappe). Aber da das Lied tragische Menschenschicksale darstellen will, die aus natürlichen, unbezähmbaren Leidenschaften quellen, sind die mythisch-märchenhaften Bestandteile zurückgedrängt oder — wie etwa unnötigerweise der Hort, um dessen willen Gunther sterben muß — der Entwicklung der Handlung dienstbar zu machen versucht. In der Darstellung dieser ältesten, nicht mehr ganz verstandenen und in abweichenden und lückenhaften Quellen überlieferten Teile hat der Dichter des Liedes Widersprüche seiner verschiedenen Quellen und Unverständlichkeiten nicht getilgt (z. B. erscheint Siegfrieds Reise nach Worms als erste Fahrt, während er doch schon allerlei Heldentaten vollbracht hat; Siegfried und Brünhild sehen sich auf Gunthers Werbefahrt zum erstenmal, obwohl Siegfried den Weg nach Isenland kennt und Brünhild ihn bei Namen anredet; vom Endschicksal der Brünhild, die alles Leid veranlaßt, verlautet nichts). Vom Eintritt Siegfrieds in Worms bis zu Siegfrieds Tode verbindet sich die Heldensage der Völkerwanderungszeit mit dem märchenhaften Bestandteil, dann folgt fast rein geschichtliche Sage. Hier wird auch, wahrscheinlich festerer Überlieferung wegen, die Darstellung immer einheitlicher. Die letzten Einflüsse auf die Gestaltung der Sage stammen aus der Zeit christlich-ritterlicher Kultur. Aber diese Kultur besaß nicht die Kraft, wesentliche Umgestaltungen hervorzubringen und die germanischen Grundanschauungen in der Sage aufzulösen, sie gab vielmehr nur Übermalungen und leicht abtrennbare Zutaten, die oft unvermittelt neben das alte Heidentum gestellt wurden. Wohl läuten die Glocken und ertönen die Messen, wohl wird Siegfried im Dom aufgebahrt, wohl begleitet der Hofkaplan den Burgundenkönig auf seiner Reise ins Hunnenland, aber tiefere christliche Gefühle werden nicht geäußert, an Siegfrieds Leiche findet die heid-

nische Blutprobe statt, und den Kaplan retten heidnische Wasserjungfrauen. Der Einschlag des höfischen Wesens verrät sich in einigen bescheidenen Schilderungen ritterlicher Aufzüge und Feste (Turnier beim ersten Streit der Königinnen, Siegesfest nach der Sachsenfahrt). In Siegfrieds Reise nach Worms ist das Motiv der Brautwerbung um eine behütete Prinzessin hineingetragen (Siegfried fährt nach Worms, um Kriemhilde zu freien, wartet trotzdem ein Jahr, ehe er sie schaut); im ersten Zusammentreffen zwischen Siegfried und Kriemhild erklingen Töne des Minnesangs. Mehr als diese Ergänzungs- und Übermalungsversuche ist aber die Innerlichkeit und Gefühlszartheit mancher Gestalten das Erzeugnis einer neuen, milderen Zeit. Wie stimmungsvoll wird in dem einleitenden Traumbilde vom Falken Kriemhilds Liebe und Schmerz angedeutet, wie sinnend wird das Thema — Freude wandelt sich in Leid — betrachtet, welch liebliche Anmut umgibt Kriemhild, welch stolze Liebe hegt sie zu dem Gatten, wie gebrochen steht sie an dessen Bahre! Wie zeigt sich Siegfrieds jugendfrohe, sonnige Heiterkeit und arglos vertrauende Kindlichkeit auf der herrlich geschilderten Jagd noch einmal, ehe der tapfere Held tot in die Blumen sinkt! Innerlichkeit offenbart sich auch in Dietrich, der im Unglück zu abgeklärter Ruhe und edler Größe gereift ist, und besonders im „milden" Rüdiger, der unter dem tragischen Widerstreit zwischen Lehenspflicht und Freundestreue zusammenbricht. Mag er den Kampf gegen die Burgunden wählen oder nicht, nach einer Seite hin wird er zum Verräter. Er will sogar ins Elend gehen, um sich aus der qualvollen Lage zu befreien, aber der Kampf wird von ihm gefordert, und nun ist der Tod die einzige Rettung aus dem Widerstreit. Er reicht dem Hagen den eigenen Schild und fällt durch sein eigenes Schwert, das er dem Gernot beim Besuch auf Bechlarn als Gastgeschenk gegeben hat. Eine Vertiefung und Verfeinerung des seelischen Lebens, wie sie sich in der alten Heldensage nicht findet!

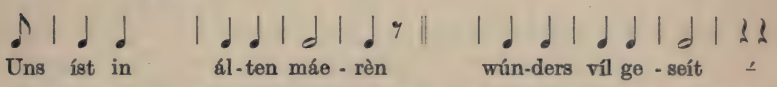
2. **Gehalt: eine germanische Tragödie der Treue.** — Aber all diese späteren Züge treffen nicht den Kern des Liedes. Dieses behält im ganzen das Gepräge der Völkerwanderungszeit; sein Grundzug ist die düster-leidenschaftliche altgermanische Lebensauffassung mit ihrem Streben nach Heldenehre und Heldenruhm, ihrer Treue, Kampfeswut und Rache, ihrem heidnischen Glauben an ein unbeugsames Schicksal, dem todestrotzig ins Auge geschaut werden muß. Diese alten, einfachen Gefühle leben mit ungezähmter Kraft in den Menschen und erheben diese zu gewaltiger Größe. Jeder folgt unentwegt, einseitig und rücksichtslos seiner Treue als der höchsten Tugend bis zu seinem Untergang. Die Treue gegen die Freunde gebietet Haß, Rache und Verrat gegen den Gegner als heilige Pflicht. So vereinigt sich unerschütterliche Treue mit Frevel und Untreue. Die Mischung

von Treue und Haß, ins Übermenschliche gesteigert, erblickt man in Kriemhild. Diese setzt all ihr Sinnen an die durch Gattentreue und Rechtsüberlieferung gebotene Blutrache für Siegfried, und über der Verfolgung dieser Rachepflicht erwächst sie zur Unholdin, die Kind, Gatten, Brüder und viele Helden in den Tod hinabzieht. Auch ihr Gegner Hagen, der hartmutige, eiserne Held der Burgunden, vereinigt aus einer Wurzel heraus Edles und Unwürdiges. Treulos hat er aus Mannentreue für seinen in der Gattin beleidigten Herrn Siegfried, den beneideten Stärkeren, grausam und hinterlistig getötet, er hat den Schatz der Feindin versenkt, er folgt dem König aus Treue wissentlich ins Verderben, reizt und verspottet, als er das unabwendbare Unheil nahen sieht, die Königin, trägt in grimmigem Todestrotz und unbeugsamer Erhabenheit „mit Riesenkräften den brechenden Bau und stürzt als Letzter unter den Trümmern" (Uhland). Der Grundzug der Treue zeigt sich auch in der Freundestreue zwischen Hagen und Volker, der Vasallentreue Rüdigers gegen die Königin, der Königstreue Gunthers, der, früher treulos gegen Siegfried und Kriemhild, Hagen der Rache nicht preisgibt.

3. Dramatischer Aufbau. — Hebbel nannte den Schöpfer des Nibelungenliedes in der „Konzeption Dramatiker vom Wirbel bis zur Zeh" und legte seinen „Nibelungen" das Lied zugrunde. Dieses zerlegt sich tatsächlich in zwei Trauerspiele. Im ersten ist Kriemhilds Traum die Einstimmung; die Handlung steigt von Siegfrieds Werbung und Hilfe bei den gewaltigen Kämpfen in Isenland (Preis für Kriemhilds Hand!) zum Gegensatz zwischen Siegfried und Brünhild. Auf die ausführliche Zeichnung der Seelenregungen Brünhilds, die diesen Gegensatz erklären, verzichtet das Lied: es weiß nichts von Brünhilds verschmähter Liebe; angeblich zürnt Brünhild über Kriemhilds ehrwidrige Heirat mit einem unebenbürtigen Eigenmann, den tieferen Grund — Ahnung des Wertes Siegfrieds und des Geheimnisses — fühlt man nur zwischen den Zeilen. Der Zwiespalt wächst notwendig aus dem Betrug bei den Kämpfen und aus dem übermütigen Verschenken des Gürtels an Kriemhild hervor. Die Höhe dieses Teiles wird im Streit der Königinnen — einem kleinen Drama für sich — beim Turnier und beim Kirchgang erreicht. Der Betrug ist aufgeklärt und erfordert Rache. Hagens Racheplane führen die erschütternde Katastrophe am Waldquell herbei, der als „verweilendes Moment" mit feiner Absicht die Schilderung der fröhlichen Jagd vorausgeschickt ist. An die Tötung Siegfrieds schließt sich die Versenkung des Hortes. — Ebenso bildet der zweite Teil von den Rachegedanken der Kriemhild und der Werbung Etzels ab bis zur lang aufgesparten Vergeltung am Hunnenhofe ein Drama für sich. Hineingeflochten ist die Rüdigertragödie. Der Aufenthalt im gastfreien Bechlarn ist ein „verweilendes Moment" im Gang der Handlung und bildet zugleich als lichtes, Bande der Liebe und Freundschaft schlingendes Idyll einen wirkungsvollen Gegensatz zur Rache Kriemhilds. — Beide Teile zusammen ergeben eine Tragödie mit Siegfrieds Ermordung als Höhe und dem Untergang der Burgunden als Katastrophe. Vollendete Meisterstücke fließender Dar-

stellung sind Szenen wie der Münsterstreit, die Schilderung der Jagd, die Auffindung und die Aufbahrung der Leiche Siegfrieds, der Aufenthalt in Bechlarn, die erste Nacht am Hunnenhofe, die Schlußgesänge.

4. Form. — Jede der vier Langzeilen der Nibelungenstrophe wird durch einen Einschnitt in zwei Halbverse geteilt, die jeder vier Hebungen besitzen. Bei den ersten drei Langzeilen wird jedoch die achte Hebung durch eine Pause ersetzt, nur bei der vierten Langzeile ist sie durch Worte ausgefüllt. Die ersten Halbverse jeder Zeile haben klingenden Schluß, die paarweisen Endreime der Langzeilen sind stets stumpf (auch sagen—klagen, denn beide Silben werden mit Silbenverschleifung als eine gelesen: sagn). Durch die wechselnde Zahl der Senkungen und die Verschiedenheit des Auftaktes erhält der Vers die größte Mannigfaltigkeit im Rhythmus:



5. Geschichte des Liedes. — Das ursprüngliche Werk ist verloren gegangen. Wir besitzen von ihm nur abweichende Bearbeitungen in 10 vollständigen Handschriften. In den drei wichtigsten und ältesten liegen (nach Bartsch) die Arbeiten zweier Umgestalter vor:

a) der Nibelunge Not, dem Original am nächsten stehend, verbreitet und beliebt, enthalten in den Handschriften A (Hohenems-Münchener) und B (St. Gallener). Als die echtere wird meist B angenommen.

b) der Nibelunge Liet, breiter und schon mit mehr Abweichungen (sogar in der Charakterbeurteilung von Kriemhild und Hagen), vertreten in Handschrift C (Hohenems-Donaueschinger).

Im 13. Jahrhundert war das Nibelungenlied für die Ausgestaltung altüberlieferter Lieder zu Leseepen vorbildlich, im 16. Jahrh. geriet es in Vergessenheit. Die Sage lebte nur in Einzelliedern und Volksbüchern fort und verklang während des großen Krieges im 17. Jahrhundert. Bodmer entdeckte 1757 das Lied und gab den 2. Teil heraus. Die erste vollständige Ausgabe geschah 1782 durch Myller. Aber erst die Romantik brachte das Lied zu Ansehen. Die Forschung nach Dichter und Urtext eröffnete Lachmann, der als ältesten Text die kürzeste Handschrift A betrachtete und diese als Zusammenfügung von 20 genau feststellbaren Liedern ansah. Die Lehre Lachmanns ist längst aufgegeben. Man erkennt heute das Epos wegen der Einheitlichkeit der Anlage, der Charakterzeichnung, des großartigen Aufbaues und der Form als das Kunstwerk eines Dichters. Man verzichtet auch darauf, die grundlegenden alten Lieder aus dem einheitlichen Plan in ursprünglicher Gestalt herauszulösen, wenn sich auch breite Stellen über Ausrüstungen, Spiele und Abenteuer als Zutaten und ein-

zelne Züge (z. B. Siegfrieds Regierung über Niederland und Nibelungenland, Siegfrieds Rückkehr nach Worms auf Grund einer Einladung) als Lückenausfüllungen über die sagengemäße Grundlage hinaus erweisen. — Goethe hat bezeugt: „Die Kenntnis des Nibelungenliedes gehört zu einer Bildungsstufe der Nation". Hebbel hat die beste Dramatisierung des Liedes geliefert; Richard Wagner ist in seinem „Ring des Nibelungen" jedoch der nordischen Überlieferung der Edden gefolgt.

c) Gudrun

Unter der Einwirkung des Nibelungenliedes erblühte in Österreich, Steiermark, Tirol und Bayern das volkstümliche Epos. Ein unbekannter bayrisch-österreichischer Dichter gestaltete um 1210 aus einem alten Liede von Hilde und Gudrun unter Vornahme mancher Erweiterungen und Änderungen ein Leseepos **Gudrun** (oder Kudrun, d. i. die dem hochd. Kuntrun angenäherte Form des niederd. Gudrun).

1. Schauplatz und Zeit der Handlung liegen weit ab vom binnenländischen Schauplatz der übrigen Epen und von der Völkerwanderungszeit, deren geschichtliche Vorgänge sonst den Nährboden der Sage bilden. Die Gudrunsage spielt an der Küste und auf der Inselwelt der Nordsee und erzählt von Seefahrten, Strandkämpfen und Meeresburgen. Der zeitliche Hintergrund der „Wassersage" sind die Raubzüge der Normannen im 9. Jahrhundert. Die Sage wurde bei Friesen und Niederfranken ausgebildet und wanderte mit den Spielleuten rheinaufwärts bis nach Österreich.

2. Das Epos zerfällt in drei Teile:

a) Einleitende Vorgeschichte: Schicksale der Großeltern Gudruns (Hagen und Hilde). Diese Einleitung ist eine junge Erweiterung nach dem Vorbilde der höfischen Epik, die die Geschichte der Vorfahren zu erzählen pflegte (Parzival). Der Königssohn Hagen von Irland und drei Königstöchter werden von einem Greifen auf eine wüste Insel gebracht. Schließlich gerettet, heiratet Hagen eine der Königstöchter. Das märchenhafte Motiv vom Raub durch den Greifen wurde nach dem Muster morgenländischer Greifensagen gewählt (s. Herzog Ernst).

b) Erster Hauptteil: Hildesage: Schicksale der Eltern Gudruns. Die Abgesandten des dänischen Königs Hettel — Wate, Frute und Horand — kommen als Kaufleute verkleidet (Verkleidung Spielmannsmotiv!) nach Irland, um Hagens und Hildes Tochter, wieder Hilde genannt, zu entführen. Horand, dessen wunderbarem Gesang selbst die Tiere wie gebannt lauschen (Ausschmückung der Spielmänner!), beredet Hilde heimlich zu freiwilliger Flucht. Hagen setzt den Räubern nach, und in Irland findet eine Schlacht statt, in der nach dem ursprünglich tragischen Ausgange der Sage Wate den Hagen tötet. Dieser Ausgang wurde in späterer Zeit wegen des Anschlusses an den folgenden Teil versöhnlich gestaltet: Hilde tritt zwischen die Kämpfenden und stiftet Versöhnung, und Hagen scheidet fröhlich aus Irland. — Die Hildesage, die sich in älterer

Form auch in der Edda findet, ist eine alte Entführungssage, der ein urgermanischer Mythus zugrunde liegt. Mythische Reste stecken in der Gestalt des Wate, der urspr. wohl ein Meerriese oder Meergott ist. In der Schlacht fährt er wie ein Ungewitter daher; wenn er ins Horn stößt, erbeben die Lande, wallt die See auf, wanken die Burgmauern.

c) Zweiter Hauptteil: Gudrunsage: Schicksale Gudruns. Hettels Tochter Gudrun wird dem Herwig verlobt, aber vom Normannen Hartmut mit Gewalt entführt. Die Hegelinge verlieren gegen die Räuber die Schlacht auf dem Wülpenwert und erleiden furchtbare Verluste; auch Hettel fällt. Nachdem das junge Geschlecht erwachsen, stürmen die Hegelinge die Normannenburg und erlösen Gudrun aus jahrelanger schmachvoller Erniedrigung. Das Gedicht endet mit allgemeiner Versöhnung und dreifacher Hochzeit. — Die Gudrunsage ist eine Wiederholung und Steigerung der Hildesage (aber hier ein Frauenraub statt freiwilliger Flucht, ferner Bereicherung durch die Gestalt des Bräutigams neben der des Frauenräubers). Der versöhnliche, fast heitere Schluß ist wie die Vorgeschichte junge Ausgestaltung.

3. Der **Bau** des Gudrunliedes kann sich in Bezug auf Einheitlichkeit mit dem des Nibelungenliedes nicht vergleichen. Die drei Teile sind nicht innerlich durch ursächliche Zusammenhänge, sondern äußerlich durch Herstellung verwandtschaftlicher Beziehungen zwischen den drei Menschengeschlechtern verknüpft. Die Darstellung nimmt sich das Nibelungenlied zum Vorbild, übt Kleinmalerei, gibt Landschaftsschilderungen und entbehrt selbst des Humors nicht. Auch die Strophe ist der Nibelungenstrophe nachgebildet, hat aber im dritten und vierten Verse klingenden Reim und in der letzten Hälfte des vierten Verses fünf Hebungen.

4. **Gehalt.** — Das Gudrunlied besitzt nicht die gewaltige Größe des Nibelungenliedes. Dort steht Gudrun, hier Kriemhild im Mittelpunkte, beide getrieben von der Treue, beide stark im Hassen und im Lieben, und doch beide Gegenbilder nach Wesen und Schicksal. Kriemhild zeigt, wie all die einem leidenschaftlichen Gefühl folgenden Gestalten des Nibelungenliedes, ein durchsichtiges Wesen: sie wird nur von einem Gefühl, dem aus Gattentreue entsprungenen Rachedurst, beherrscht, und dieses Gefühl erhebt sie über die Schranken des Weiblichen hinaus zu furchtbarer Größe, erstickt in ihr alles Menschliche, treibt sie zur Vollziehung der Blutrache und führt sie zum tragischen Untergang. Gudrun besitzt ein Seelenleben mit einer Fülle zusammengesetzter, gegensätzlicher Züge. Ihre Peinigerin Gerlinde legt ihr niedrige Magddienste auf, um sie zur Heirat mit Hartmut willig zu machen, aber Gudrun bewährt dreizehn Jahre lang in standhaftem Dulden die Treue gegen den Verlobten und den Haß gegen das Geschlecht, das — noch ungesühnt — das Blut ihres Vaters vergossen. Keine Erniedrigung, kein stetes Werben Hartmuts, des besseren Sohnes grausamer Eltern, macht sie wankend; sie möchte sogar die höchste Bitterkeit der Knechtschaft

auskosten und begrüßt die neue Schmach: Ich wollte, Ihr tätet mir noch mehr zuleide! Wie wallt aber in der Erniedrigten das Königsbewußtsein empor, wie jubelt die stolz Verschlossene im leidenschaftlichen Überschwang triumphierender Seligkeit auf, als die Retter nahen! Jetzt könnte sie der Rache ungehemmt Raum geben, aber sie bleibt — im Gegensatz zu Kriemhild — in den Schranken des Weiblichen, überläßt Herwig die altgermanische Blutrache für Hettel an Ludwig, möchte trotz ihres Hasses an der Unholdin Gerlinde hochherzige Schonung üben, folgt, als der Frevel des gewalttätigen alten Königspaares gesühnt ist, ihrer durch das Glücksgefühl gesteigerten Herzensgüte und stiftet Frieden zwischen den Feinden, der durch eheliche Bande gefestigt wird. — Wate, der blutberonnen auf der Normannenburg als furchtbarer Rächer wütet, ist das Urbild des wilden Wikingers, auch Hagen, Ludwig und Gerlinde tragen Züge des schwertschlagenden, listigen Seeräubertums. Beim jüngsten Geschlecht ist die rauhe Vorzeit einem versöhnlicheren Zeitalter gewichen: Gerlindens Tochter Ortrun ist gut und freundlich, Hartmut schont Gudrun trotz ihrer beharrlichen Abweisung, der ritterliche Herwig rettet auf Gudruns Bitte seinen Gegner Hartmut vor Wate, Gudrun bändigt Kampfesleidenschaft und wirkt Versöhnung, und das junge Geschlecht geht einer glücklichen Zukunft entgegen.

5. **Die einzige Handschrift.** — Wegen der Unbekanntschaft mit seinen Helden und seinem Schauplatz war das Gudrunlied in Oberdeutschland weniger beliebt und verbreitet. Es wurde jedenfalls im Laufe des 13. Jahrh. durch Spielleute verändert. Erst 200 Jahr später ließ Kaiser Maximilian eine Sammlung alter mittelhochdeutscher Dichtungen veranstalten, und in diese Sammlung wurde durch glücklichen Zufall auch das Gudrunlied nach einer Aufzeichnung des 13. Jahrh. aufgenommen. So entstand die einzige uns erhaltene und späte Handschrift des Liedes. Sie ist eine durch breite und inhaltlose Zutaten aufgeschwellte Umarbeitung des ursprünglichen Werkes. Dieses herauszuschälen, ist kaum möglich, wenn man auch deutlich erkennt, daß Stellen höfischer und geistlicher Art auf Rechnung jüngerer Umarbeiter kommen (Sündhaftigkeit der Wegnahme von Pilgrimsschiffen, Erbauung von Kirchen, Kloster und Spital auf dem Wülpenwerder, Verwandlung der mythischen weissagenden Schwanenjungfrau in einen rettungverkündenden Engel, der sonderbarerweise die Schwanengestalt behielt).

d) Dietrichepen

Trotz ihrer reichen Überlieferung wurde die **Dietrichsage** nicht zu einem einheitlichen großen Epos zusammengeschlossen, sondern nur stückweise in kleineren Epen von geringerem Werte bearbeitet. Dietrich, der Liebling der Oberdeutschen und Träger aller gotischen Überlieferungen, ist von Ermanrich aus Italien vertrieben und erficht, aus seiner Verbannung bei den Hunnen zurückkehrend und von hun-

nischen Hilfsvölkern unterstützt, den Sieg bei Ravenna, der Etzels Söhnen das Leben kostet (Rabenschlacht). Dietrich ist der treue, hochherzige und besonnene, das Unglück würdig ertragende Held. Die älteren, geschichtlichen Dietrichepen beruhten auf dieser Grundlage, die jüngeren umrankten die ideale Dietrichsgestalt durch die märchenhafte Phantastik der Spielmannsdichtung. Dietrich kam mit Zwerg-, Riesen- und Drachensagen in Verbindung. Von Bern ausreitend (wo er friedlich regiert), besteht er in Tirols Alpenbergen romantische Abenteuer und wunderbare Kämpfe mit Riesen und Zwergen (Eckenlied, Laurin).

1. **Geschichtliche Dietrichsage.** — Die **Rabenschlacht** ist eine breite, unbeholfene Bearbeitung auf Grund älterer Vorlagen. Die ältere schöne Quelle bricht noch durch in der Erzählung, wie Etzels junge Söhne, die Dietrich begleitet haben und eines Tages heimlich waffenlos ausgeritten sind, in der Nähe von Ermanrichs Heer vom tückischen Witege getötet werden. Dietrich verfolgt den Mörder vergebens, schlägt Ermanrich und kehrt trotz des Sieges zum gütig verzeihenden Etzel zurück. Die Strophe hat sechs kurzzeilige Verse.

Alpharts Tod schildert den Tod eines wagemutigen Heldenjünglings vor Ravenna. Alphart ist auf Kundschaft ausgeritten und fällt durch den verräterischen und feigen Überfall des Witege und Heime, die beide schmachvoll von Dietrich zum Feinde übergegangen sind. Das Gedicht klingt besonders bei Alpharts Sterben an die Schilderung von Siegfrieds Tod an, gebraucht auch die Nibelungenstrophe, ist uns aber in einer späten und entstellten Spielmannsdichtung überliefert.

2. **Märchenhafte Dietrichdichtung.** — Im beliebten **Eckenlied** wird erzählt, wie der heldenhafte zwanzigjährige Riese Ecke, durch drei Königinnen aufgefordert, zum Kampf gegen Dietrich auszieht. Im tirolischen Bergwalde holt er nächtlicherweile Dietrich ein, erzwingt von dem Besonnenen einen Zweikampf und wird getötet. Die Strophe des Gedichts ist der 12zeilige „Berner Ton". — In der anmutigen Spielmannsdichtung **Laurin** dringt der mit Feueratem begabte Dietrich in den Rosengarten des Zwergkönigs Laurin zu Tirol ein, beraubt Laurin seines Zaubergürtels und folgt der Einladung zum Besuch der wunderbaren unterirdischen Zwergenwelt. Hier aber wird er mit List gefangen und befreit sich durch gewaltige Kämpfe mit Riesen und Zwergen. Der besiegte Laurin muß die geraubte Schwester eines der Dienstmannen Dietrichs herausgeben und den christlichen Glauben annehmen. Das in flüssigen Reimpaaren geschriebene, an bunter Märchenfabelei reiche Gedicht verbindet das Sagenmotiv von Niederlage, Gefangenschaft und Sieg Dietrichs mit der Tiroler Volkssage von Laurin.

Im **Rosengarten** besitzt die unverheiratete, übermütige Kriemhild einen Rosengarten zu Worms, der von zwölf Helden bewacht wird. Höhnisch herausgefordert, zieht der Berner Dietrich mit zwölf seiner Helden heran und besiegt die Wormser, er selbst den Siegfried. Die oberdeutschen Stämme lassen ihren Helden über den rheinfränkischen Siegfried siegen! Dietrich erhält als Sieger von Kriemhild Kuß und Rosenkranz. Das Spielmannsgedicht, in Nibelungenstrophen geschrieben, biegt den Nibelungenstil ins Lustige, ja Possenhafte: auf der Seite der Wormser kämpfen Riesen, auf

der Dietrichs streitet der ungeschlachte, derbe Streiche verübende Mönch Ilsan, ein früherer Recke und Hildebrands Bruder, der aus dem Kloster geholt wurde, um an der Fahrt nach Worms teilzunehmen. —

Andere Epen der Spielleute bekunden den Einfluß der Kreuzzüge. Rein poetischen Ursprungs ist **Ortnît**: König Ortnit von Lamparten, der Sohn des Zwerges Alberich, macht eine Brautfahrt nach Tyrus und erwirbt sich mit Hilfe seines Vaters eine Heidenprinzessin. Geschichtlichen Ursprungs ist **Wolfdietrich**, dessen Geschichte auf Erinnerungen an ostfränkische Helden und an Dietrich von Bern zurückgeht. Wolfdietrich, der Sohn Hugdietrichs von Konstantinopel, wird aus seinem Reiche vertrieben, während seine elf treuen Dienstmannen — Herzog Berchtung von Meran mit seinen Söhnen — in elende Gefangenschaft geraten. Wolfdietrich kehrt mit einem Heere zu ihrer Befreiung zurück: ähnlich wie im „König Rother" leuchtet hier der alte Kern der Treue zwischen König und Vasallen aus den abenteuerlichen Vorgängen hervor. Die Sage von Wolfdietrich ist uns in vier stark voneinander abweichenden und entstellten Dichtungen überliefert.

12. Höfische Lyrik: Der Minnesang

Gleichzeitig mit der höfischen Epik kam seit 1180 die höfische Lyrik rasch zur Blüte, um ebenfalls gegen 1230 zu verfallen. Und wie die höfischen Epiker unter den Einfluß der Franzosen gerieten, so auch die Lyriker. Besonders die älteren westdeutschen Lyriker schlossen sich eng an romanische Stilmuster an: die Lyriker vom Unterrhein — wie Heinrich von Veldeke, der als einer der ersten die französische Lyrik nachahmte — an nordfranzösische Dichter, die vom Oberrhein und aus der Schweiz an die provenzalischen Troubadours. Die jüngeren und besonders die österreichischen Lyriker griffen weit seltener zu unmittelbarer Nachbildung französischer Muster.

Man nennt die höfische Lyrik nach ihrem Hauptinhalt **Minnesang**. „Minne" (ahd. meinan gedenken, meina Erinnerung) bedeutet im allgemeinen Zuneigung, wie unsere Altvorderen denn auch „Minne zu trinken" pflegten oder wie man auch von Gottesminne und Herrenminne sprach. Hier bezeichnet Minne Liebe, Frauenverehrung. Aber das Gefühl der Liebe war ganz durch ritterliche Anschauungen und höfische Sitte bestimmt. Zum ritterlichen Ideal gehörte der Frauendienst: der rechte Ritter widmete sich dem Dienst seiner verehrten „Herrin", meist einer verheirateten höfischen Dame, versuchte durch Lieder ihre Gunst zu erwerben oder ihre Vorzüge zu preisen und war beglückt, wenn sie ihm ihre Huld gewährte. Zuweilen mochte das Liebesgefühl echt sein, vielfach aber wurde es ersetzt durch eine modische Frauenanbetung, der die notwendige Grundlage der Lyrik, das Erleben, fehlte. Manchmal wußte die verehrte Dame gar nicht, daß ihr die Lieder galten, manchmal war die besungene Frau nur in der Einbildung des Dichters vorhanden. Und so war der Minnesang oft nur eine vom gebildeten

Rittertum als Mode- und Standessache geübte Fertigkeit, ein fortwährend wiederholtes, eintöniges Spiel mit dem literarischen Motiv der heimlichen Liebe, ein Tändeln mit Gefühlen für Phantasiegebilde. Und selbst wo wirkliche Erlebnisse zugrunde lagen, war doch die überlieferte höfische Auffassung der Liebe, die überkommene Darstellungsweise und die mâze so stark, daß das Eigenartige, das Persönliche einer allgemeinen Farblosigkeit Platz machte. Meist das gleiche Reflektieren über das Liebesgefühl, das gleiche Entzücken über Frühling, Wiesengrün und Frauenhuld, die gleiche Klage über Blätterfall, Winterweh und Frauenhärte, die gleichen Bilder aus dem Naturleben, selten eigene und lebendige Töne höchsten Jubels und erschütternden Schmerzes, selten eine Beichte des Erlebten, ein Losringen von den Stürmen der Seele, ein befreiendes Ausklingen von Qual und Lust. Und so haben uns — außer Walther von der Vogelweide — nur wenige der 160 Minnesänger, von denen uns Lieder überliefert sind, dichterische Werte zu bieten. Als Erzeugnis des ritterlichen Bildungsideals besitzt der Minnesang vornehmlich kulturgeschichtliche Bedeutung: er veredelte den gesellschaftlichen Verkehr, verfeinerte das Gefühlsleben und entwickelte den Schönheitssinn.

Die höfische Lyrik umfaßte außer dem Minnedienst noch andere Stoffe. Besonders gingen die bayrisch-österreichischen Dichter, die mehr im Zusammenhang mit dem Volksliede blieben, über den engen Stoffkreis der Durchschnittslyriker hinaus. Ihr Größter, Walther v. d. Vogelweide, schuf eine echte Lyrik, die ein weites Stoffgebiet umfaßt: Liebe, Naturleben aller Jahreszeiten, Kreuzfahrt, Religion, Papsttum, das deutsche Vaterland, Heimat und Wandern, Dankbarkeit gegen milde Gönner, Mariendienst (die kirchliche Ausprägung des ritterlichen Frauendienstes), Lebensweisheit. Somit schließt der Minnesang nach der herkömmlichen, den Idealen des Rittertums gemäßen Einteilung vorwiegend drei große Gebiete ein: Frauendienst, Herrendienst und Gottesdienst.

Form der Minnelieder. — Die Minnesänger der mittelhochdeutschen Frühzeit hatten in mehr volkstümlicher Art einstrophige Lieder in Nibelungenstrophen oder Reimpaaren gedichtet. Da der Inhalt zum größten Teil überliefert wurde, konnte aller Fleiß der kunstvollen Behandlung gelten. Infolgedessen wurden nunmehr die Formen reicher und mannigfaltiger. Für jedes Lied sollte der Sänger eine besondere Strophenform und eine neue Melodie — beide zusammen als „Ton" bezeichnet — erfinden. Wie beim späteren Volksliede gehörten also Text und Melodie, wort und wîse, zusammen; der Minnesänger war zugleich Tonsetzer. Die Stoffe durften uneingeschränkt übernommen werden, der „Ton" dagegen galt als geistiges Eigentum, und schwerer Vorwurf traf den doenediep. Im Streben nach Neuheit entstand eine ungeheure Menge kunstvoller und gekünstelter, in Rhythmus, Verslänge, Reim und Melodie verschiedener Gedichte. An

Dichtungsformen bildeten sich das Lied, der Leich und der Spruch aus. Das **Lied** (= diu liet) wurde mit Begleitung der Geige vorgetragen. Jede Strophe (= daz liet) war in drei Teile gegliedert: in zwei gleichgebaute Abschnitte — von den Meistersingern später die „Stollen" oder der „Aufgesang" genannt — und den anders gebauten „Abgesang". Die beiden Stollen gingen nach derselben Melodie, der Abgesang nach einer anderen. Die Dreiteilung der Strophe fand später in den Liedern der Meistersinger und in manchen Kirchenliedern Verwendung (Nun danket alle Gott, Jesus meine Zuversicht). — Der **Leich**, entstanden unter Einfluß der Modulationen des Halleluja (Sequenzen) im kirchlichen Gesang, war ein ungleichstrophiges, vielgliedriges und durchkomponiertes Ganze von religiösem oder heiterem Inhalt (Leich urspr. Tanzlied, got. laikan = springen, laiks = Tanz). — Frei von fremden Einflüssen blieb der **Spruch**. Er konnte wie Lied und Leich gesungen werden, war aber vornehmlich fürs „Sagen" bestimmt. Er hat nur eine, meist dreiteilige Strophe. Sein Inhalt ist gedanklicher, lehrhafter, lobender, satirischer und (seit Walther) politischer Art.

Handschriften. — Die Minnelieder wurden zunächst mündlich fortgepflanzt und erst später in Handschriften gesammelt. Die größte und am prächtigsten ausgestattete ist die große Heidelberger, als deren Hersteller man früher irrtümlich den Minnesänger Hadlaub betrachtete (Kellers Novelle „Hadlaub"). Sie enthält Lieder von 140 Dichtern und 138 Phantasiebilder und Wappen der Dichter. Eine kleinere Bilderhandschrift, 32 Dichter umfassend, gleichfalls aus dem 14. Jahrh., ist die Stuttgarter (od. Weingartner) Handschrift.

13. Walther von der Vogelweide und andere Minnesänger

1. Die Minnesänger waren meist Fahrende ritterlicher Herkunft, die an den Höfen zu Gaste waren oder adlige Herren auf ihren Reisen begleiteten. Aber sogar Fürsten (Heinrich VI., Konradin, Wenzel), Herzöge und Grafen, später auch Bürgerliche übten den Minnesang. Hartmann dichtete einige schöne Kreuzlieder, darunter eine ergreifende Klage auf den Tod seines Dienstherrn, Wolfram schrieb kraftvolle, leidenschaftliche Tagelieder. **Friedrich von Hausen**, der 1190 auf Friedrichs I. Kreuzzuge starb, bildete die höfische Reflexionslyrik aus und behandelte in seinen Kreuzliedern den Widerstreit zwischen Minne und Pflicht der Kreuzzugsbeteiligung. Der Thüringer **Heinrich von Morungen**, gleichfalls von den Troubadours beeinflußt, schrieb die farbigsten, lebendigsten Minnelieder vor Walther, ausgezeichnet durch anschauliche Situationen und selbständige Bilder. Der Blick der Geliebten hats ihm angetan wie der einer Elbin, aber während aus jedem Walde ein Echo ruft, findet sein Flehen keine Erwiderung. Der Elsässer **Reinmar von Hagenau**, von Gottfried als die Nachtigall, die den Sängerchor anführt, gepriesen, hat vielleicht die formvollendete höfische Lyrik nach Österreich gebracht. Er war der Dichter des sanften Liebesschmerzes, fand aber tiefere Töne z. B. in dem Trauergedicht auf den Tod seines

Freundes und Herrn Leopold V. von Österreich, das er dessen Witwe in den Mund legt.

2. Die überragende, am schärfsten umrissene Dichterpersönlichkeit unter den Minnesängern, der größte Lyriker vor Goethe war **Walther von der Vogelweide** (etwa 1165—1230), jedenfalls aus österreichischem Dienstadel, wohl als jüngerer Sohn ein Erbeloser und daher Fahrender, der zeitlebens auf die „Milde" hoher Gönner angewiesen war. Mit etwa 20 Jahren begab er sich an den Hof der babenbergischen Herzöge zu Wien und lernte dort nach Reinmars Vorbilde „Singen und Sagen". Aus den glücklichen Wiener Jahren stammen die ersten Liebeslieder, die, anfänglich noch im modischen Geschmack, aber lebendig und frisch geschrieben und von Naturgefühl erfüllt, sich bald zu Zeugnissen dichterischer Selbständigkeit erhoben. Nach dem Tode seines Gönners Friedrich verlor Walther die fürstliche Gunst. 1198 verließ er den glänzenden Hof und begann das unstete Wanderleben eines ritterlichen Sängers. Er durchstreifte in der Folgezeit die Lande von der Elbe bis zum Rhein, von Ungarn bis zur Seine und zum Po. Zunächst ging er 1198 zu Philipp von Schwaben, dessen Sache er in seinen ersten politischen Sprüchen verfocht und bei dem er auch das Weihnachtsfest 1199 verbrachte. 1203 schenkte der Bischof Wolfger von Passau dem bedürftigen Dichter Geld zu einem Pelzrock. Mehrfach war Walther in diesen Jahren beim „milden" Landgrafen Hermann auf der Wartburg zu Gaste und traf hier mit Wolfram zusammen. Er weilte dann bei verschiedenen Fürsten, verteidigte nach der Ermordung Philipps 1208 die Rechte des Kaisers Otto IV. und damit die Kraft und den Frieden des Reiches gegen die Übergriffe des Papstes und ging als einer der letzten zu Ottos Gegner Friedrich II. über, als Otto seine Treue mit Kargheit vergalt. Friedrich befriedigte Walthers Lebenswunsch nach eigenem Besitz, indem er ihm gegen 1220 (in oder bei Würzburg?) das langersehnte kleine Reichslehen verlieh. Froh jubelte der vielgewanderte, endlich vor der Bedürftigkeit geschützte Dichter: Ich hân mîn lêhen! Als Friedrich mit dem Papste Gregor IX. über die vermeintliche Verzögerung des Kreuzzuges in Streit geriet, trat Walther für seinen Wohltäter ein, rief zu einem Kreuzzuge des gebannten Kaisers ohne kirchliche Mitwirkung auf und nahm vielleicht 1228 selbst daran teil. Bald nach der „lieben Reise" ist Walther gestorben und — nach späterer Nachricht — in Würzburg begraben.

Von Walther sind uns gegen 200 Gedichte überliefert. In seinen **Liebesliedern** gelang es ihm, höfische Kunstübung glücklich mit volkstümlicher Sangesüberlieferung zu vereinigen. Daher durchbrach er auch die engen Grenzen höfischen Singens von „hoher" Minne, daher huldigte er nicht nur einer höfischen Frau, sondern sang seine Lieder auch einmal einem liebreizenden Mädchen aus dem Volke. Seiner Geliebten schreibt er alle

Schönheit zu, ihre bescheidene Herkunft tut seiner Liebe keinen Abbruch, echte weibliche Anmut und Treue gelten mehr denn Schönheit und Reichtum, der Glasring seines Mädchens ist wertvoller als der goldene der Königin (Herzeliebez frouwelîn). Dann das reizende Nemt, frouwe, disen kranz: Der Dichter hat ein Traumbild, wie er der holden Jungfrau einen Blumenkranz anbietet, wie diese ihn errötend nimmt und wie er mit ihr in Freude und Wonne durch die blühenden Auen geht — da erwacht er, und nun verfolgt ihn das liebliche Traumbild, und er muß allen Mägdlein in die Augen schauen, ob er wohl diejenige wiederfinde, die ihn im Traum beglückt. Dann die seligen Verse über den roten Mund der Geliebten Wol mich der stunde, daz ich sie erkande, die humorvolle Frage an das Liebesorakel In einem zwîvellîchen wân, der Vergleich der Maienherrlichkeit mit der größeren Frauenschönheit Sô die bluomen ûz dem grase dringent und endlich das anmutigste, ganz in Leben und Bewegung aufgelöste Lied der Liebeswonne Under der linden. Walther füllte die überlieferte Form des Minneliedes aus eigenem Erleben mit echtem Gefühl, seine sangbaren und herzlichen Liebesgedichte sind Gelegenheitsgedichte im Goetheschen Sinn. Er zeichnet anschauliche Situationen, ist frei von Reflexion und weiß das Liebesgefühl anmutig und lebendig mit dem Naturleben zu verbinden, das ihm Widerhall seiner Stimmung gibt. Walther preist auch die veredelnde Macht der Liebe: Wer guten Weibes Minne hat, der schämt sich jeder Missetat.

Noch mehr tritt das persönliche Element in den **vaterländischen Gedichten** hervor. Walther war unser erster Sänger des Vaterlandes. Er sang schon ein „Deutschland über alles" (Ir sult sprechen willekomen), den Lobpreis deutscher Tugend, Liebe und Zucht; er griff in schweren Zeiten mit seinen geschichtlich bedeutsamen politisch-kirchlichen Sprüchen in das vaterländische Leben ein. Während der Wahlparteiungen nach Heinrichs VI. Tode rief er 1198 den deutschen Fürsten die Mahnung zu, durch die Krönung Philipps der Unordnung und Zerrissenheit Deutschlands ein Ende zu machen (Ich hôrte ein wazzer diezen). Während des Bürgerkrieges zwischen Philipp und Otto wandte er sich zornig gegen die Benutzung des Bannes zu politischen Zwecken (Ich sach mit mînen ougen). In dem großen Kampfe Ottos IV. gegen das Papsttum stritt er mit leidenschaftlichen Anklagen gegen die weltlichen Machtansprüche des Papstes: doppelzüngig habe Innocenz III. früher Otto zum Herrn gemacht und gesegnet, jetzt habe er ihn durch den Bann verflucht; von Rom, das durch seine Herrschsucht das göttliche Wort mißbraucht habe, sei alles Verderben ausgegangen (Der stuol ze Rôme); Rom sei die Stätte des Ränkeschmiedens und der Habsucht, das Silber der dummen Deutschen diene den welschen Prälaten zum Wohlleben (Ahî wie kristenlîche der bâbest unser lachet; Sagt an, her Stoc). Es sind volkstümliche und scharf zugespitzte, zornige und bittere, in persönlichen Angriffen auf Innocenz zu weit gehende und der künstlerischen Mäßigung entbehrende Rufe, die Walther für die Sache des Kaisertums erschallen läßt, geboren aus der flammenden Entrüstung über den Jammer des Vaterlandes und merkwürdig deshalb, weil eine Persönlichkeit, deren Denkweise an die mittelalterlichen Ordnungen gebunden ist, doch schon selbständig die Fesseln der Überlieferung zu lösen beginnt, indem sie unerschrocken mit einem gewaltigen Träger einer Institution den Kampf aufnimmt.

Trotz der romfeindlichen Sprüche war Walther von echter **Frömmigkeit** erfüllt. Er schrieb einen Leich auf die Dreieinigkeit und die Gottesmutter,

sang von Gottes Unerforschlichkeit, schloß seine berühmte Elegie über die entschwundene Jugendzeit (Owê war sint verswunden) mit dem Wunsche, durch die Teilnahme am Kreuzzuge sein Leid heilen zu können, forderte wiederholt zum Kreuzzuge auf und dichtete, vielleicht im heiligen Lande, das Stimmungsbild „Jetzt zufrieden ich erst werde, da mein sündig Aug' das Land schauet".

Walthers **lehrhafte Sprüche** mahnen nicht nur zur Erfüllung ritterlicher Standesmoral, sondern auch zum Erstreben persönlicher Sittlichkeit. Walther preist Selbstüberwindung, Selbstzucht, Ehrenhaftigkeit, Treue, Maßhalten, er warnt vor Habsucht, Neid, Haß, Selbstüberhebung, Heuchelei und Untreue. (Er hât nicht wol getrunken, der sich übertrinket; Nieman kan beherten: Spruch über die Erziehung; Er ist wol ein gefriunder man: Unbeständigkeit der Welt; Man hôchgemac, an friunden kranc: Freundschaft geht über Verwandtschaft; Wer sleht den lewen: Selbstüberwindung u. a.).

Walther war wie Wolfram eine freie Persönlichkeit innerhalb der überlieferten Sitte, eine leidenschaftlich erregbare Natur, die erst spät und schwer sich zum ruhigen Maß der staete durchrang, ein beharrlicher Kämpfer für seine ritterlichen Ideale, für Recht und Wahrheit, für Treue, Pflicht und Ehre, für ein großes Vaterland unter einem starken Kaisertum, ein Erzieher zu echter Tugend, Frömmigkeit und Lebensweisheit, ein trotz seiner Armut immer würdiger, überzeugungstreuer Warner und Mahner. Walther bedurfte der Dichtung als notwendige Aussprache eigenen Erlebens: alles, was er von den großen Ereignissen seiner Zeit erlebte, entzündete seine Seele, ihren starken Haß und ihre reiche Liebe, und dann gestaltete es sich zu poetischer Form. Als erster griff er einflußreich in die politische Geschichte Deutschlands ein, erweiterte durch seine politischen Sprüche das bisherige Stoffgebiet der Spruchdichtung und eröffnete mit ihnen die deutsche politische Lyrik. Er allein besang das, was Uhland als Stoff des fahrenden Sängers bezeichnet hat: Freiheit, Männerwürde, Treu und Heiligkeit, er allein ließ die verschiedensten allgemein menschlichen Gefühle austönen. So reich sein Stoffgebiet, so vielseitig war auch seine Form. Seine Darstellungsmittel sind verhältnismäßig schlicht und natürlich. Nicht wollte er durch Prunk oder glänzende Bilder wirken. Für geistige und typische Dinge nahm er einfache Vergleiche aus Natur und täglichem Leben; er wählte des öfteren die Form des Gesprächs oder Zwiegesprächs (läßt den Papst reden, redet den „Herrn Stock" an, läßt Blumen und Klee miteinander sprechen) und wohl kunstvolle, aber nicht gekünstelte Reime. Die 100 „Töne", die er für seine Gedichte erfand, weisen teilweis die übliche Verschlingung und Häufung der Reime auf.

Schon bei seinen Zeitgenossen stand Walther in höchstem Ansehen. Gottfried sagt im Tristan, daß Walther die Schar der Nachtigall-Sänger nach Reinmars Tode führen solle. Hugo von Trim-

berg schreibt im „Renner" (um 1300): Her Walther von der Vogelweide, Swer des vergaeze, der taet mir leide. Die Nachwelt hat dem Hugo doch das Leid angetan, Walther zu vergessen. Erst im 18. Jahrh. wurde durch Bodmer Walthers Andenken erneuert.

3. Schon Walther klagte am Ende seines Lebens über die Zersetzung der edlen, die höfische Sitte achtenden Lyrik durch „Frau Unfuge". Er hatte bei dieser Klage die derb realistische höfische Dorfpoesie im Auge, die der bayrische Ritter **Neidhart von Reuental** (gest. um 1245) begründet hatte und die selbst an Höfen Beifall fand. Neidhart, wenig begütert, nahm an den sommerlichen Tänzen der Bauern auf dem Anger, an ihren Festen zur Winterszeit und an den damit verbundenen Raufereien teil und schrieb zur Ergötzung ritterlicher Kreise rhythmisch flotte episch-lyrische Gedichte, in denen er sich über das bäuerliche Wesen, über die Plumpheit, Roheit, Rauf- und Freßlust und Putzsucht der reichen Bauern lustig machte. Die Spottgedichte zogen ihm die Feindschaft der Bauern zu. Diese vertrieben ihn aus Bayern, so daß er beim letzten Babenberger in Österreich Zuflucht suchen mußte. Neidharts „dörperliche" Lieder bilden die naturalistische Gegenbewegung gegen den blassen und gekünstelten höfischen Minnesang. Sie zerfallen in zwei Gruppen. Die einen sind Reihen, d. h. Sommerlieder vom Tanz unter der Linde, geschrieben in zweiteiligen (nicht nach höfischer Kunstübung dreiteiligen) Strophen und gewöhnlich Neidharts Glück bei den Bauerndirnen schildernd. Die andern sind Winterlieder, die an winterliche Vergnügungen, besonders an den Tanz in der Bauernstube anknüpfen, in dreiteiligen Strophen geschrieben sind, vom Mißgeschick Neidharts in der Liebe berichten und mit Hohn und Spott auf die erfolgreicheren Bauern angefüllt sind. Nachwirkungen der Dorfpoesie Neidharts zeigen sich in den Tanzliedern des fahrenden Ritters Tanhuser und in derben Verspottungen des höfischen Minnesangs.

Der zum Zerrbild gewordene Minnedienst tritt uns aus der Selbstbiographie „Frauendienst" (1255) des Steiermärkers **Ulrich von Lichtenstein** entgegen. Dieses Reimgedicht berichtet die phantastischen Abenteuer eines Minnehelden, der sich den Finger abschneidet, um seiner Herrin seine Liebe zu beweisen, und als Venus verkleidet eine große Turnierfahrt für seine Dame unternimmt: alles vergeblich, da ihn die Geliebte mit Untreue lohnt. Dem Buche wird nur zum Teil wirkliches Erlebnis zugrunde liegen, hat sich doch Ulrich, der sich hier als romantischer Phantast zeigt, im praktischen Leben mit gesundem Wirklichkeitssinn betätigt. In die Biographie sind 58 wohllautende Lieder eingestreut. —

Der bürgerliche Fahrende **Heinrich von Meißen** (gest. 1318), gen. Frauenlob, wurde nach seinen Wanderjahren vielleicht zu Mainz ansässig und bildete andere in der Kunst des Gesanges aus. Seinen

Beinamen verdankte er den Streitgedichten gegen den früheren Schmied, späteren Sänger Barthel Regenbogen, in denen er den Namen „Frau" gegen „Weib" als den edleren verteidigte. Heinrich dichtete Minnelieder, bildet aber im Verein mit den andern bürgerlichen Berufsdichtern seiner Zeit schon den Übergang zum schulmäßigen Meistergesang. Die bürgerlichen Fahrenden strebten nach überkünstlichem Strophenbau — Heinrichs „überzarter Ton" hatte 34 künstlich verschlungene Reime in einer Strophe — und suchten durch geheimnisvolle scholastische Gelehrsamkeit, durch allerlei Kenntnisse aus den Wissenschaften und durch gesucht tiefsinnige Ausdrucksweise zu wirken. Die bürgerlichen Dichter nannten sich auch schon Sangesmeister und suchten einander in Wettgesängen — wie sie in den Meistersingerschulen üblich wurden — zu übertreffen. Auf Grund dieser Neigung entstand in den Kreisen der bürgerlichen Meister des 13. Jahrh. das Gedicht vom sagenhaften Wartburgkrieg, das das Wettsingen der großen Sänger auf der Wartburg schildert. — —

Ein Nachfahr des Minnegesangs erstand, als Ritterstand und höfische Zucht längst entartet waren, im Tiroler Ritter **Oswald von Wolkenstein** (gest. 1445), der in stürmischen Jugendfahrten von Spanien bis Rußland, von Arabien bis Skandinavien gekommen war, dann in den Dienst Sigismunds trat und in manche Fehden verwickelt wurde. Oswald sang vielseitig in der Art des Minnesangs, der Dorfpoesie, des Meistergesangs und der volksmäßigen Lyrik. Hinter seinen Liedern stand das persönliche Erleben, aber die ritterliche Kunstweise paßte in die neue Zeit nicht mehr hinein und konnte es nicht mehr zu geschlossenen Leistungen bringen.

14. Schwank, Lehrdichtung, Prosa

1. Die ersten Schwänke in deutscher Sprache schrieb der mitteldeutsche bürgerliche Fahrende **Stricker.** Eine ganze Reihe von Schwänken übertrug er auf die Person des „Pfaffen Amîs". Dieser ungeistliche Schelm verübt allerhand listige Streiche, um sich Geld zu verschaffen, vermacht aber zuletzt seine erschwindelten Reichtümer einem Kloster und wird zu einem ehrbaren, musterhaft seines Amtes waltenden Abt. Manche der Streiche finden sich in späteren Schelmenerzählungen wieder, z. B. im Till Eulenspiegel.

2. Eine ganz selbständige Stellung nimmt eine volkstümliche Dorfgeschichte in kurzen Reimpaaren ein: **Meier Helmbrecht,** um 1250 von dem Fahrenden **Wernher dem Gartenaere** geschrieben.

Das Gedicht enthält die Lebensgeschichte eines mißratenen Bauernsohnes. Ein von Mutter und Schwester verwöhnter, vom Glanz des beneideten ritterlichen Lebens betörter Tunichtgut verläßt trotz ein-

dringlicher Ermahnungen das Vaterhaus und wird Genosse der Raubritter Lämmerschling, Schluckdenwidder, Höllensack u. a. Der verachteten bäuerlichen Sitte entfremdet, kehrt er in seinem Vaterhause ein, prunkt mit dem äußerlich angenommenen höfischen Wesen und mit Fremdwörtern, erzählt von seinen schurkischen Plünderungsplänen und verführt seine eitle Schwester, ihm zu folgen und Lämmerschlings Frau zu werden. Gerade als mit gestohlenem Gut das Hochzeitsgelage gefeiert wird, werden die Raubritter von Schergen gefangen. Helmbrecht wird geblendet, klopft als elender Krüppel vergebens im Vaterhause an und wird von Bauern, die er beraubt und gepeinigt, an einem Baume aufgeknüpft.

Das Gedicht behandelt zum ersten Male einen selbstgeschaffenen Stoff aus dem wirklichen Leben und ist ein kulturgeschichtlich wichtiges bayrisches Sittengemälde aus der Zeit, wo der Ritter, aller früheren Ideale bar, zum Räuber gesunken war. Mit der satirischen Geißelung der Entartung des Rittertums verknüpft das Gedicht den tragischen Gegensatz zwischen Alten und Jungen, der besonders in den Gesprächen zwischen Vater und Sohn hervortritt: der Vater vertritt die Zucht und Sitte der alten Zeit und den Stolz auf schlichtes Bauerntum, der hochmütige Sohn, der es den Rittern gleichtun will, die Verderbtheit und Zügellosigkeit der neuen Zeit.

3. Der „Meier Helmbrecht" war zu sittlich-belehrenden Zwecken gedichtet, die eigentlich lehrhafte Dichtung bediente sich jedoch der Form des Spruches. Alle religiösen, sittlichen und gesellschaftlichen Lebensregeln wurden in Sammlungen vereinigt. So tat es der feingebildete, höfische und streng kirchliche Anschauungen vereinigende italienische Kanonikus **Thomasin von Zirklære** 1215 in seinem „Welschen Gast", einer breiten Sitten- und Anstandslehre für höfische Kreise. Thomasin pries Zucht und Tugend auf Grundlage der staete und mâze, er züchtigte die Laster, die aus der unstaete und unmâze hervorgehen. Die bedeutendste Zusammenfassung der volkstümlichen Spruchweisheit, wie sie seit Hergêr in den Kreisen der Fahrenden gepflegt wurde, bereichert durch eigene Gedanken, lieferte ein Fahrender, der sich **Freidank** (= Freidenker) nannte, in seiner **Bescheidenheit** (= Bescheidwissen, Einsicht). Freidank reihte außer den Sprüchen über die Zustände in Rom und im Heiligen Lande seine Gedanken über Gott und Welt, über die Tugenden der Weisheit, Mäßigung, Treue, Beständigkeit, über Pflichten und irdische Güter, über Stände und Geschlechter in zwangloser Folge aneinander. Spätere Herausgeber teilten das Werk in Kapitel ein und ordneten die Sprüche nach ihrer inhaltlichen Zusammengehörigkeit. Freidank nahm viele Sprichwörter auf und gab auch seinen eigenen Gedanken die Form kurzer, volkstümlicher Sprüche. Abgesehen von der bürgerlichen Färbung und vom Freisinn der zeitgeschichtlichen Sprüche gegenüber politischen Gewalten (der Kaiser sei ein

Mensch gleich ihm; den selbstsüchtigen und gewalttätigen Fürsten versagt er die Achtung) haben Freidanks Anschauungen Ähnlichkeit mit denen Walthers. Auch Freidank ist Anhänger des Kaisers, auch er verurteilt das weltliche Machtstreben des Papstes, der sich mit der Oberherrschaft über die Kirche begnügen solle, auch er kämpft gegen die Unersättlichkeit Roms und ist trotzdem ein frommgläubiger Mensch, der in religiösen und allgemein menschlichen Fragen seine wichtigsten Angelegenheiten erblickt. Ebenso wie bei Walther zeigt sich bei Freidank die Entfesselung des Einzelbewußtseins bei aller Gebundenheit an überkommene Ordnungen: vom Papste sagt Freidank, daß er als Mensch wie wir der Sünde unterworfen sei und keine Macht habe, die Sünde zu vergeben. Freidanks „weltliche Bibel" genoß bis ins 16. Jahrh. das größte Ansehen.

4. **Prosa.** — Der Reichstagsabschied von Mainz 1235 mit dem Gebot des allgemeinen Landfriedens war das erste Reichsgesetz in deutscher Sprache. Um 1230 schrieb der Ritter Eike von Repgowe aus Anhalt den Spiegel der Sachsen, eine Zusammenfassung des sächsischen Rechtes in deutscher Sprache. Nach dem Vorbilde des viel verbreiteten, überarbeiteten und mit Bildern versehenen Sachsenspiegels entstanden deutsche Rechtsbücher, so der für Süddeutschland gültige Schwabenspiegel. — Um 1250 schrieb ein sächsischer Geistlicher die sog. Sächsische Weltchronik, das erste Geschichtswerk in deutscher Prosa.

Die kirchliche deutsche Prosa entwickelte sich, als die Aufrufe zur Kreuzfahrt eine allgemein verständliche und begeisternde Predigt verlangten, und mehr noch, als die Bettelorden ihre neue asketische Sittlichkeit in die breite Volksmasse tragen wollten und zu diesem Zwecke grundsätzlich die deutsche volkstümliche Predigt einführten. Der bedeutendste der Wanderprediger war der Franziskaner **Berthold von Regensburg**. Er unternahm zwischen 1250 und 1272 Wanderzüge durch Mittel- und Süddeutschland, Österreich und die Schweiz, versammelte zu seinen Predigten oft Tausende von Zuhörern unter freiem Himmel und erschütterte die Menge durch die Gewalt seines Wortes derart, daß manche Sünder öffentlich Buße taten. Berthold eiferte schonungslos gegen Weltleben und höfische Sitten, weltliche Dichtung, Luxus, Habsucht und andere Bekenntnisse. Seine Predigt war urwüchsig, volkstümlich und packend, bald dramatisch belebt, bald von formelhaften Wendungen durchsetzt, bald voll anschaulicher Bilder aus dem wirklichen Leben. So verglich er einen Schildknecht mit einer Heuschrecke, so stellte er anschaulich die Überfütterung des Kindes eines Reichen dar.

II. Vergehen und Werden: Bürgerliche Dichtung. 1300 bis 1500

15. Zeitgeschichte und Dichtung 1300 bis 1500

1. Die Glanzzeit des Rittertums war vorüber. Die aufkommende Geldwirtschaft brachte ihm den wirtschaftlichen Verfall, der neue Fußkampf — bald mit Feuerwaffen — raubte ihm die Bedeutung als kriegerische Macht. Bauern- und Bürgerheere siegten bei Reutlingen und Sempach, und die Fürsten führten ihre Kriege mit geworbenen Landsknechtsheeren. Zum wirtschaftlichen gesellte sich der geistige und sittliche Verfall des Rittertums. Unter Kaisern, die nach einer großen Hausmacht streben mußten, um im Reiche nicht gar zu machtlos zu sein, gab es keine Unternehmungen nach dem Auslande und kein hochgespanntes nationales Bewußtsein mehr. Das alte höfische Bildungsideal der mâze und der staete versank. Jene feine ästhetische Kultur, die in ihren höchsten Erscheinungen Sitte und Sittlichkeit vereinigt hatte, jener geistige Hochschwung der Stauferzeit machte rohem Eigennutz und Sinnengenuß, wildem Faustrecht und wegelagerndem Raubrittertum Platz. Der verwilderte Ritterstand war zur Pflege der Dichtung nicht mehr fähig.

Die Geistesrichtung der Zeit 1300—1500 geht auf das Praktische und Nüchterne. Die Fürsten bilden ihre Landeshoheit aus, das Land östlich der Elbe wird kolonisiert, 1348 wird die erste deutsche Universität zu Prag gegründet, und seit 1450 mehrt sich rasch die Zahl der Universitäten, die gelehrten nichtgeistlichen Berufsarten entstehen, Uhr, Buchdruck und Pulver werden erfunden, neue Länder entdeckt, vor allem aber kommt das **Bürgertum** empor. Die Städte hatten sich nach den Kreuzzügen aus einfachen Siedlungen an Herrensitzen zu blühenden Mittelpunkten des Handels und der Industrie entwickelt, waren teilweis reichsunmittelbare Handelsrepubliken geworden, die im Reichstage neben Fürsten und Ritterschaft ihre Stimme abgaben, die Heere und Flotten besaßen und Bündnisse der Selbsthilfe schlossen. Die Hansa war das größte Werk städtischer Macht und Herrlichkeit, die Zusammenfassung des deutschen Welthandels. In den Städten vereinte sich die Pflege materieller und ideeller Beziehungen aufs glücklichste: die freiheitliche Ordnung der rührigen Städte mit ihren Geschlechtern und Zünften erweckte Freiheits-, Ordnungs- und Gemeinsinn; Handel und Gewerbe führten zu Wohlstand und erhöhter Lebenshaltung, weckten Unternehmungslust, kritischen Geist und freieres Denken, machten die Einrichtung von Schulen notwendig und riefen eine Blüte des Kunsthandwerks — Malerei, Bildhauerei, Holzschnitzerei und Goldschmiedekunst — und der gotischen Baukunst hervor. Somit ging die Bildung auf das Bürgertum über, und dieses erhielt die Führung im geistigen Leben und in der Kunst.

2. Literarische Überschau. — In der Dichtung verfiel, was mit der ritterlichen Kultur eng verknüpft war. Erst allmählich entstanden in den führenden Bürgerschichten dichterische Bestrebungen, und damit erwuchs eine bürgerliche Kunst, die, nicht von schöpferischen Persönlichkeiten

vertreten und oft von Unberufenen geübt, weit hinter der ritterlichen Dichtung zurückstand und vielfach zum Handwerk herabsank. Die bürgerliche Kunst war arm an Ausdrucksmitteln, nüchtern und ehrbar, lehrhaft und satirisch, derb-natürlich und manchmal sogar grob, ihre Stoffe waren unpoetisch, ihre Form entbehrte der früheren Anmut und Reinheit. Ja, die Meistersinger, des Gefühles für Rhythmus und Wohllaut bar, zählten die Silben mechanisch ab, ohne sich um die Betonung der Wörter zu kümmern. — Die Einheitlichkeit der höfischen Sprache ging mit dem Niedergang der ritterlichen Dichtung verloren, und die Schriftsprache wurde nun wieder von den verschiedenen Mundarten überwuchert. Noch dazu begann nach 1300 in Oberdeutschland und im östlichen Mitteldeutschland eine Veränderung des Lautbestandes, die sich nicht gleichmäßig durchsetzte und daher die Verschiedenheit der Wortformen noch vergrößerte und die Sprache völlig aufzulösen drohte. Die langen Selbstlaute î, û, iu wurden zu ei, au, eu (rîten = reiten, lût — laut, hiute — heute), manche Diphthonge gingen in lange einfache Selbstlaute über (bruoder — Bruder, güete — Güte, verliesen — verlieren), kurze Stammvokale dehnten sich (klägen — klagen, vĭl — viel), und bei bleibender Kürze wurde der Mitlaut verdoppelt (biten — bitten). Erst durch den Einfluß der Luthersprache wurde die Gefahr der völligen Zersplitterung der Schriftsprache beseitigt.

Aber neben den Trümmern der alten Dichtung und neben wertlosen Reimereien zeigten sich in der Übergangszeit 1300—1500 auch die Anfänge eines neuen Lebens. So quoll der Born uralter lyrischer Volkspoesie im Volksliede mit frischer Kraft hervor, so entwickelte sich das geistliche Drama, dem das weltliche Fastnachtspiel zur Seite trat, so erhielt die Tiersage ihre klassische Gestaltung, so wurde die Fabel gepflegt, so kam die Satire auf die Gebrechen der verschiedenen Stände, auf politische, kirchliche und gesellschaftliche Verhältnisse mit der Ausbildung der bürgerlichen Gesellschaft zur Entwicklung, so wurde endlich auch die Prosa besonders durch die Schriften der Mystiker künstlerisch geformt.

16. Epische Dichtung 1300 bis 1500

1. Der **nationale Heldensang** lebte nur in verkümmerter Gestalt fort. Spielleute sangen weiterhin von Siegfried und Dietrich, Etzel und Rüdiger, aber ihr Sang hatte den Sinn für Heldentum verloren, er war durch Späße entstellt, plump und bänkelsängerisch. Überliefert sind uns aus dieser Zeit drei wichtige Ausläufer der alten Einzellieder aus der Heldensage, zuerst das Lied vom hürnen Seyfried, das zunächst von Siegfrieds Jugend und Drachenkampf, dann nach einer vom Nibelungenliede unabhängigen Sagenfassung vom König Gibich in Worms

erzählt, dessen Tochter Kriemhild von einem Drachen geraubt ist und nun von Siegfried erlöst wird. Siegfried heiratet Kriemhilde und wird von deren Brüdern Gunther, Gernot und Hagen, die neidisch auf Siegfrieds Macht sind, im Odenwalde getötet. Die befreite Kriemhild ist an die Stelle Brunhilds getreten. Ferner kennen wir aus dem 15. Jahrh. das beliebte jüngere **Hildebrandslied**, das mit frohem Wiedererkennen und unter Scherzen endigt, und das niederdeutsche Lied von König **Ermenrichs Tod**. Die Lieder sind sämtlich in der im letzten Verse um eine Hebung verkürzten Nibelungenstrophe geschrieben. — Auch **Sammlungen nationaler Epen** des 13. Jahrh. wurden veranstaltet. So erschien ein „Heldenbuch", das Ortnit, Wolfdietrich, den Rosengarten und Laurin enthielt, mehrfach im Druck. Aber die alten Epen waren im Bänkelsängerton gehalten und teilweis stark zusammengepreßt.

2. Das **höfische Epos** starb allmählich ab. Wo man die alten Ritterepen abzuschreiben und zusammenzustellen unternahm, geschah es in entstellter Form, wo man gar versuchte, den Stil der Ritterdichtung zu erneuern, kamen gedehnte, allegorische Erzeugnisse zustande, die durch ihre Mischung des alten Geistes mit dem der nüchternen und derben neuen Zeit zwiespältig anmuteten. — Als letzter Nachfahr des ritterlichen Epos kann der dichterisch völlig wertlose, aber wegen seines Verfassers und seiner kostbaren Ausstattung noch bekannte **Teuerdank** (1517) angesehen werden. **Kaiser Maximilian I.** erzählt darin seine Brautfahrt zu Maria von Burgund, aber, der Vorliebe seiner Zeit für die Allegorie entsprechend, mit Verhüllung der Wirklichkeit und mit allegorischen Zutaten.

Auf der Reise Teuerdanks (des Teuer-, Hochdenkenden) suchen drei allegorische Feinde — Fürwittig, Unfallo und Neidelhart — den Brautwerber durch allerhand Tücke ins Verderben zu stürzen, aber Teuerdank erhält doch die Hand der Ehrenreich, nachdem er seine Turnierkünste gezeigt und einen Kreuzzug gelobt hat. — Maximilian, trotz seiner humanistischen Bestrebungen und seiner Begründung der Landsknechtsheere ein Verehrer der alten Ritterzeit, ließ in einer kostbaren Handschrift höfische und volkstümliche Epen der Blütezeit sammeln. Auf diese Weise blieb uns die **einzige Überlieferung** des damals schon fast verschollenen **Gudrunliedes** erhalten.

3. **Tiersage.** — Die alte Erzählung von der Hofhaltung des Löwen war im 13. Jahrh. durch den ostflämischen Dichter Willem fortgesetzt worden. Der verklagte und zum Tode verurteilte Reinaert weiß sich beim habgierigen König durch die Vorspiegelung, er wolle ihm, nachdem er eine Wallfahrt nach Rom unternommen, einen verborgenen Schatz verschaffen, Freispruch zu erwirken. Frei geworden, treibt der Fuchs seine alte Bosheit weiter. Das Werk Willems wurde in Flandern ergänzt und während des 15. Jahrh. durch **Hinrik von Alkmar**

in Abschnitte eingeteilt und mit Überschriften und Prosaerläuterungen versehen, die den jeweiligen Abschnitt moralisch auslegten und satirisch auf die Zeitverhältnisse deuteten. Nach dieser Vorlage schrieb ein Niedersachse in niederdeutscher Mundart den 1498 in Lübeck gedruckten **Reynke de Vos.** Die lebendige, natürlich-derbe und humorvolle Erzählung vom verschlagenen Reineke, der den Tugendhelden spielt, dabei seine dummen und schelmenhaften Feinde durch Untreue, Lüge und Tücke besiegt, der Schwache ins Verderben stürzt und Mächtige in die Irre führt, der am Schluß sicherer denn je als Kanzler des Reiches dasteht — diese Erzählung mit ihrer scharfen Satire gegen kirchliche und staatliche Zustände wurde immer wieder gedruckt und in andere Sprachen übertragen. Endlich dichtete Goethe 1793 die „unheilige Weltbibel" zu seinem klassischen Tierepos „Reineke Fuchs" um.

17. Meistersang

1. Entwicklung. — Fahrende Berufsdichter, wie Frauenlob, wurden ansässig und breiteten ihre Sangeskunst schulmäßig aus. Handwerker, wie der Schmied Regenbogen oder der Weber Michael Beheim, gaben ihr Handwerk auf, um berufsmäßig die Sangeskunst zu üben. Allmählich kam die Sitte auf, daß seßhafte Bürger den kunstmäßigen Gesang erlernten und ihn pflegten, ohne ihr Gewerbe aufzugeben, ohne also durch die Sangeskunst ihren Unterhalt zu suchen. Diese Bürger, die sich neben ihrem Gewerbe mit der Pflege der Dicht- und Sangeskunst befaßten, nannten sich wie die berufsmäßigen Sangesmeister Meistersinger und schlossen sich, wie wohl jene auch schon, zu Genossenschaften, „Schulen", zusammen. Die ältesten Singschulen sind für Südwestdeutschland bezeugt, von dort verbreiteten sie sich nach dem Norden und Osten. Schon 1449 bestand die Schule zu Augsburg, Ende des 15. Jahrh. gab es Schulen zu Worms und Straßburg, im 16. Jahrh. entstanden die zu Freiburg, Kolmar, Ulm, Frankfurt, Nürnberg, Dresden, Breslau, Danzig. Die ältesten Satzungen einer Singschule sind uns aus Freiburg i. Br. vom Jahre 1513 überliefert; die älteste Tabulatur, d. i. die Poetik der Meistersinger, ist uns vom Jahre 1540 aus Nürnberg erhalten. Der 30jährige Krieg gab im Verein mit der gelehrten Renaissancedichtung des 17. Jahrh. dem Meistersang den Todesstoß. Nur einzelne Schulen, wie die zu Ulm und Memmingen, haben im verborgenen bis ins 19. Jahrh. hinein bestanden.

2. Dichtweise und Preissingen. — Als späterhin die Mitglieder der Schule nur aus Handwerkern bestanden, wurde auf die Vereinigung die Zunftordnung übertragen. In fünf Stufen konnte der Handwerker vom „Schüler", der bei einem Meister das Regelwerk der Tabulatur erlernte, bis zur Würde des „Meisters" aufsteigen. Meister wurde derjenige,

der ein Gedicht („Par" oder „Bar") mit neuem Versmaß und mit neuer Melodie — also einen neuen „Ton" — erfunden und tadelfrei vorgetragen hatte. Jedes Gedicht mußte nach der vom Minnesang übernommenen Form aus Strophen mit 2 Stollen und einem Abgesang bestehen. Verstöße gegen die Kirchenlehre oder — nach der Reformation — gegen Luthers Bibel wurden als „falsche Meinung", undeutliche Stellen als „blinde Meinung" bezeichnet. Verboten waren Zusammenziehungen („Klebsilben") und unreine Reime („Milben"). Da zur Erlangung der Meisterwürde ein neuer „Ton" gefordert wurde, entstand eine Unzahl künstlicher Strophenformen, die teilweis bis zu 100 verschlungene Reime enthielten und von denen jede einen wunderlichen Namen führte (Schwarz-Dintenweis, abgeschiedene Vielfraßweis, gestreifte Safran-Blümleinweis, fette Dachsweis).

Regelmäßig an bestimmten Sonntagen wurde in der Kirche *Hauptsingen* abgehalten. Die Meister trugen nacheinander ihre Töne geistlichen oder biblischen Inhalts vor. An einem Tische saß der Merkmeister mit den Merkern, um die Fehler aufzuschreiben. Der nach dem Urteil der Merker beste Meistersinger erhielt eine silberne Kette, der zweitbeste einen Kranz. Am Schluß der Zusammenkunft mußten die Preise an den Kronmeister zur Verwahrung zurückgegeben werden. — Auch auf dem Rathause oder in Herbergen fand Wettsingen um allerhand Preise statt. An den „*Freisingen*" durften auch Nichtmitglieder teilnehmen; hier behandelten die „Töne" weltliche Stoffe ernster Art. Bei den geselligen „*Zechen*" wurden Rätsel, Fabeln, Novellen und Schwänke vorgetragen. Aber nicht in allen Schulen herrschte solch freier Ton, z. B. befaßten sich die Meister der geistlich gerichteten Freiburger Schule nur mit Stoffen aus der christlichen Lehre und den sieben freien Künsten.

3. *Bedeutung.* — Der Gesang der ehrbaren Handwerker, die sich in den Freistunden mit dem Erfinden neuer „Töne" abmühten, besaß keinen dichterischen Wert. Wie die bürgerlichen Fahrenden des 13. Jahrh. trugen die Meistersinger allerhand wunderliche und allegorische Gelehrsamkeit in ihre gegebenen Stoffe hinein. Die Wertschätzung der äußeren Form führte zu einem engherzigen *handwerksmäßigen Regelkram*. Man zählte ohne Rücksicht auf die Wortbetonung und unter Zusammenpressung der Wortformen die vorgeschriebene Silbenzahl für den Vers ab, sah genau auf die Reime, lobte ihre Häufung und gekünstelte Verschlingung und pries den verwickelten Bau umfangreicher Strophen. Der Sinn für natürliche Schlichtheit, für Rhythmus und dichterische Darstellung ging der nüchternen Zeit ab.

Die Bedeutung des Meistersanges lag eher auf *kulturgeschichtlichem Gebiet*. Die Schulen vereinten die sonst streng gesonderten Zünftler, förderten durch ihre Verpflichtung zu einem ehrbaren Leben die Sittlichkeit, teilten Kenntnisse mit und weckten Sinn für geistige und künstlerische Betätigung. Die Bewegung des Meistersanges verkörperte eine Art *bürgerlichen Idealismus*, der auf dem Bewußtsein beruhte, Mitträger der geistigen Kultur zu sein. Freilich entbehrte dieser Idealismus des höheren Schwunges, da der einzelne Bürger

in seinem Leben wie in seinem Denken durch die bestehenden und gewohnten Ordnungen, durch seine Zunftgenossenschaft, also durch die Masse gefesselt war.

18. Das Volkslied

1. **Entstehung.** — Volkstümliche Lieder gab es von jeher. Das Ludwigslied, die von den Spielleuten gepflegten Einzellieder der Heldensage, die Lieder des ältesten Minnesangs, Walthers Lieder der „niederen" Minne und Neidharts sommerliche Tanzweisen waren Volkslieder oder berührten sich eng mit ihnen. Als nach dem Schwinden der höfischen Zeit das Volk am geistigen Leben Anteil nahm, als es zu größerer Aufnahmefähigkeit und zur Steigerung und Verfeinerung des Gefühls gelangte, da kam auch die Zeit, daß der lebendige Quell des Volksliedes stärker hervorbrechen konnte. So erwuchs seit dem 13. Jahrhundert eine Lyrik, die sich absichtlich kaum um literarische Überlieferung kümmerte. Im Gegensatz zur höfischen Standeslyrik wandte sie sich an alle Menschen und gelangte zu allgemein menschlicher Bedeutung, im Gegensatz zur blutleeren und gekünstelten Regelgemäßheit des Meistersangs war sie ein aus tiefstem Erleben geborenes individuelles Stück Natur. Der Minnesang mutet uns schon fremdartig an, weil er an eine vergangene geschichtliche Vorstellungswelt gebunden ist, der Meistergesang blieb innerhalb der Schule und ist heute verschollen, das Volkslied aber ist für uns unveraltete, kostbare Dichtung, deren einfache Erlebnisse und Gefühle wir frisch und rein nachzuerleben vermögen.

2. Die **Verfasser** dieser Volkslieder sind uns im ganzen unbekannt. Es waren Spielleute, Meistersinger, die außerhalb der Schule ein geschichtliches oder sagenhaftes Lied in volkstümlicher Form sangen, und nichtberufsmäßige Dichter aus allen Ständen. Oft verrät sich der Verfasser durch das „Ich", oft nennt er sich in der Schlußstrophe nach seinem Stande: ein freier Landsknecht, ein Bursche, ein Schweizerknabe, ein Jäger, ein Reiter, ein Schreiber, ein Bergknappe. Die Melodie wurde dem Gedicht sofort mitgegeben, entweder eine neue oder eine schon bekannte. Denn das Volkslied sollte gesungen werden, und zwar mehr durch Chor- als durch Einzelgesang. Unter allen Ständen in Stadt und Land verbreiteten sich die Lieder durch Weitersingen, durch fliegende Blätter oder Liederbücher. Der Dichter hatte in seinem Liede bei aller Individualität die allgemeinen Anschauungen, Erfahrungen und Gefühle derart getroffen, daß das Lied bei dieser **Verbreitung** von Ort zu Ort, von Mund zu Mund als herrenloses Gut und gemeinsames Eigentum betrachtet wurde, mit dem jeder Sänger nach Belieben schalten durfte. Die Melodie wurde verändert, der Text umgedichtet, erweitert

oder verkürzt. Das Zufällige und Persönliche wurde so weit getilgt, bis das Lied dem gemeinsamen Gefühl ganz entsprach und fast als Erzeugnis der Gesamtheit erschien. Daher liegen uns heute viele der Lieder in einer Anzahl zersungener Fassungen vor, bei denen teilweis die ursprüngliche Handlung und Gedankenverbindung kaum noch zu erkennen ist.

3. **Stoffe.** — Das Volkslied spiegelte auf das mannigfaltigste Zustände, Erlebnisse und Gefühle des einzelnen, des Standes, des ganzen Volkes. Aus den Tausenden der Lieder mögen einige den Stoffkreis andeuten:

a) Geschichtliche Lieder: Ihre Stoffe greifen von kleinen örtlichen Fehden bis zu weltgeschichtlichen Ereignissen. Teilweis wollen sie nur „neue Zeitungen" von den jüngsten Geschehnissen sein und berichten dann ziemlich handwerksmäßig das Tatsächliche, schildern aber lebendig, wenn der Berichterstatter Augenzeuge war oder Partei nimmt; teilweis gelangen sie aber auch zur Erfassung großer und bezeichnender Momente und zur Verkörperung lebendiger Gestalten: Sempacher Schlacht; Freiheitslied der Dithmarscher Bauern, die Gut und Blut für die Verteidigung der Heimat geloben; Schlacht bei Granson und Murten; Pavierschlacht; Lieder auf Reformationskämpfe; Sickingen; politische Spottlieder.

b) Balladen: Sie behandeln geschichtliche Stoffe in rein dichterischer, episch-lyrischer Gestaltung (Schloß in Österreich), sagenhafte Stoffe in knapper Form (Jüngeres Hildebrandslied; Lied vom Tanhauser: eines der Lieder auf die Sänger des 13. Jahrh., deren Andenken schon sagenhaft geworden war. Auf den Fahrenden Tanhuser wurde die Sage vom Venusberg übertragen), endlich freie Stoffe (das antike Hero und Leander-Thema in den rührenden „Zwei Königskindern"; Drei Lilien; Die jüngste Nonne: 30 Fassungen!). Auch die Balladen besitzen gleichmäßige Strophen und sind sangbar.

c) Liebeslieder: Mädchen oder Jünglinge erzählen kurz ihr persönliches Erlebnis oder deuten es an und sprechen dabei ihre Gefühle von Liebeslust und Liebesleid, Scheiden und Meiden, Hangen und Bangen, Werben, verschmähter Liebe und Treue bis über den Tod aus. Hier ist allgemein menschlicher Gehalt weit über das Minnelied hinaus: im „Mühlrad" (Dort droben auf jenem Berge) Liebesglück und schmerzenvoller Abschied des Müllerburschen; in „Laß rauschen" (Ich hört ein Sichelein rauschen) Klage und Freude zweier Schnitterinnen über Verlust und Gewinn des Liebsten; der Abschied von Innsbruck, wo die Liebste zurückbleibt (Innsbruck, ich muß dich lassen); ferner: Wenn ich ein Vöglein wär, Es steht eine Lind' in jenem Tal, Morgen muß ich fort von hier u. a.

d) Naturlieder, häufig mit dem Liebeslied verbunden: Herzlich tut mich erfreuen die schöne Sommerzeit; Mailieder, verbunden mit Tanzreigen; Kranzsingen, wobei der von Mädchen gewundene Kranz ausgesungen wird: Ich komm' aus fremdem Lande her (Luther anschließend: Vom Himmel hoch).

e) Geistliche Lieder: Hierzu gehören die älteren Leisen (Christ ist erstanden, Nun bitten wir den Heiligen Geist, In Gottes Namen fahren wir) und neuere unter Einfluß der Mystik entstandene Lieder (Es ist ein

Ros entsprungen) oder Umsetzungen weltlicher Lieder ins Geistliche (Es steht eine Lind' im Himmelreich).

f) Endlich: Gesellschafts-, Schlemmer- und Zechlieder (Der liebste Buhle); Standeslieder: der Schreiber lobt seinen Stand (Mein Mütterlein, das fraget mich), der Student singt vom freien Burschenleben, Landsknechte und Reiter singen übermütig und lebensfroh von ihrem freien Beruf (auch: Zu Straßburg auf der Schanz, Pavierschlacht); ferner Jahreszeiten-, Rätsel-, Tanz-, Spiel- und Kinderlieder.

4. **Eigenart der Darstellung.** — Die Eigenart des Volksliedes tritt besonders bei Balladen und Liebesliedern hervor. Zeit und Ort der Handlung, die Personen und die Situation, aus der sich das Lied ergibt, sind nur knapp angedeutet. Nur wenige wichtige Handlungsmomente werden festgehalten, die näheren Umstände und Zwischenstufen fortgelassen (vergleiche die beiden Bilder im „Mühlrad"). Dieses Schreiten von Gipfel zu Gipfel ruft die Sprünge, den „kecken Wurf" (Goethe) des Volksliedes hervor, so daß man Zeitfolge, Neben- und Zwischenhandlungen, Zusammenhänge und Bedeutung der Sinnbilder erraten und Lücken ergänzen muß und manchmal — besonders bei zersungenen Fassungen wie „Die jüngste Nonne" — schwer zum Verständnis vordringt. Trotzdem behält das Volkslied seine Stimmungskraft, weil die Lyrik überhaupt eine andeutende Kunst ist, die der Einbildungskraft des Lesers Weiterspinnen und Ergänzen überlassen muß (vergl. Mühlrad). — Das Volkslied löst die epische Handlung oft in lyrisch-dramatische Gespräche auf, liebt stehende Beiwörter und Reimformeln, schildert gern ein Gefühlserlebnis durch ein Bild (Das Ringlein sprang entzwei) und verbindet das Gefühlsleben eng mit dem Naturleben. Die Natur leiht zahlreiche Bilder (Wenn ich ein Vöglein wär) und ist beseelt (Mittrauer der Linde mit dem Liebenden in „Es steht eine Lind' in jenem Tal"), ja, das Mädchen unterhält sich sogar mit dem Haselstrauch. Das Naturbild steht oft unmittelbar neben dem Ereignis aus dem Menschenleben. — In seiner Form brach das Volkslied völlig mit der ritterlichen Verskunst. Es wandte den alten, viel Freiheit gestattenden vierhebigen Reimvers an. Auf die Silbenzahl in den Senkungen oder auf Reinheit der Reime kam es nicht an. Aber durch dichterischen und allgemein menschlichen Gehalt wiegt das Volkslied die Mängel seiner Form auf.

5. **Geschichtliches.** — Zuerst wurden die Volkslieder mündlich fortgepflanzt, dann im 16. Jahrh. auf Einzelblättern verbreitet oder mit Minne- und Meisterliedern in Liederbüchern gesammelt. Die ältesten Liederbücher enthielten nur Liedanfänge und einzelne Strophen, die späteren vollständige Texte. Mit dem Volksliede entwickelte sich ein drei- und im 16. Jahrh. sogar vierstimmiger Gesang. Luther schloß sich in manchen Kirchenliedern an Volkslieder an. Seit dem 30jähr.

Kriege lebte das Volkslied, von den Renaissancedichtern und Gebildeten verachtet, still im Volke fort. Erst Herder brachte es 1773 zur Anerkennung und führte auch den Namen „Volkslied" ein; Goethe, durch Herder angeregt, lernte vom Volksliede. Die Romantiker Arnim und Brentano veranstalteten in „Des Knaben Wunderhorn" eine Sammlung deutscher Volkslieder. Seitdem gewann die Kunstlyrik aus dem Volksliede neue Kräfte (In einem kühlen Grunde, Dort unten in der Mühle, Lorelei, Ich hatt' einen Kameraden), seitdem hat sich das Volkslied, von Melodien getragen, als lebendige Macht erwiesen bis auf den heutigen Tag.

19. Das Drama bis 1500

1. Wie in der Dichtung anderer Völker setzte auch in der unsrigen die Entwicklung des Dramas verhältnismäßig spät ein. Das deutsche **geistliche Drama** ging in jahrhundertelanger Entwicklung aus dem Gottesdienst hervor. Beim Ostergottesdienst wurde im 10. Jahrh. der lateinische Markusbericht von der Auferstehung für Wechselgesang und Wechselrede der Priester zugerichtet. Die Priester stellten Engel und Frauen dar, sangen die Bibelverse und begleiteten ihren Gesang mit Bewegungen (Gehen zum Grabe, Emporheben des leeren Grabtuches). Die Osterfeier wurde zum Osterspiel erweitert, indem zum Gesang und Gespräch allmählich einzelne Szenen aus der Ostergeschichte hinzugefügt wurden: Pilatus stellt Wächter am Grabe auf, die drei Marien kaufen Salbe ein und verkündigen die Auferstehung dem Petrus und Johannes, diese begeben sich zum Grabe, und Jesus erscheint mit der Siegesfahne. Um das Osterspiel volkstümlich zu machen, wurde im 13. Jahrh. der Übergang zur deutschen Sprache notwendig. Teils stellte man sofort deutsche Texte her, teils fügte man den lateinischen Spielen immer mehr Übersetzungen und selbständige deutsche Teile ein, bis das Lateinische verdrängt war. Jetzt konnten, da auch Text und Personenzahl angewachsen waren, neben den Geistlichen Laien mitwirken und Einfluß auf die Textgestaltung und die Aufführung gewinnen. Dieser Einfluß der Bürger, Schüler und Spielleute zeigte sich in der Einfügung komischer Bestandteile. Juden, Grabeswächter und Teufel wurden zu lächerlichen Gestalten gemacht; beim Salbeneinkauf entwickelte sich eine Prügelszene zwischen dem Krämer, seiner Frau und seinem Knecht; nach der Höllenfahrt Christi wurde die geleerte Hölle mit Vertretern der verschiedensten Stände vom faulen Pfaffen bis zum betrügerischen Schneider angefüllt. Vollends half die Mitwirkung der Schüler, dem geistlichen Spiel burleske, possenhafte und satirische Teile einzufügen, es in eine volkstümlich-weltliche Tragikomödie

zu verwandeln. Diese Einbeziehung des naturalistisch dargestellten weltlichen Lebens zerstörte den ursprünglichen liturgischen Rahmen völlig. Die Osterspiele paßten nach Umfang und Inhalt nicht mehr in den Gottesdienst und in die Kirche hinein. Bald wurde die Aufführung auf den Kirchhof, dann auf den Marktplatz verlegt. Nachdem die gottesdienstlichen Schranken gefallen, entwickelte sich im 14. Jahrh. das **Passionsspiel**, das nicht nur die Leidensgeschichte, sondern meist das ganze Leben Jesu, schließlich sogar manchmal den Stoff von der Schöpfung bis zur Ausgießung des Heiligen Geistes mit Hunderten von Schauspielern aus dem Bürgerstande in mehrtägiger Aufführung zur Darstellung brachte.

Die Aufführung eines Passionsspieles war ein Volksfest, dessen mühselige Vorbereitung unter Teilnahme weiter Bürgerkreise und städtischer wie kirchlicher Behörden zustande kam. Auf dem Marktplatz wurde ein Holzgerüst als Schauplatz hergerichtet. Ein Haus am Markt bildete die Rückwand, ein Balkon bezeichnete den Himmel, an den Längsseiten des Schauplatzes waren die verschiedenen Örtlichkeiten (Höfe, Häuser, Tempel) in bestimmten Entfernungen durch feste, niedrige Zäune, Pfosten u. a. angegeben, im Vordergrunde stellte ein Faß oder eine Öffnung das Höllentor vor. Die Örtlichkeiten lagen also, zugleich sichtbar, nebeneinander auf dem Schauplatz, und daher konnten gleichzeitig mehrere Handlungen im Mittelraum oder an den verschiedenen Ortsbezeichnungen spielen. Die Schauspieler hatten an der Seite ihren bestimmten Stand, die Zuschauer standen um den Schauplatz herum, saßen in eigens erbauten Logen oder schauten aus den Häusern.

Der Text der Passionsspiele war Gemeingut. In den Grundzügen blieb er bestehen, in Einzelheiten — besonders den komischen Einlagen — wurde er im Laufe der Zeit von den verschiedenen Spielleitern umgewandelt und erweitert. Die Stücke waren im ganzen ein massenhaftes episches Vielerlei, eine Mischung von biblischen Stoffen mit komisch-realistischen Effekten ohne planmäßigen Gang der Handlung, ohne tiefere Menschenzeichnung und ohne gepflegte Sprache. Am besten wirken noch lyrische Stellen und vereinzelte lebendige Wirklichkeitsszenen, wie etwa die Wächter- und Höllenfahrtszene des Redentiner Osterspiels. —

Bekannte geistliche Spiele sind das im 12. Jahrh. gedichtete lateinische Tegernseer Spiel vom Antichrist, das die Endgeschichte des Weltdramas, den Zusammenbruch der Herrlichkeit des Antichrists behandelt und vom Gedanken der kaiserlichen Weltherrschaft erfüllt ist, und das Spiel von den zehn Jungfrauen, das noch lateinische Bestandteile enthält, überwiegend aber in thüringisch-hessischer Mundart geschrieben ist. Die törichten Jungfrauen verbringen ihre Zeit mit Spiel, Schmaus und Schlaf, ihre Reue erwacht zu spät, und daher verfallen sie trotz der Fürbitte der Maria bei Christus dem Teufel. Diese unabänderliche Verdammung erregte bei der Aufführung 1322 zu Eisenach den zuschauenden Landgrafen Friedrich den Freidigen derart, daß ihn ein Schlagfluß traf, an dessen Folgen er nach drei Jahren starb. — Andere geistliche Spiele behandelten Legenden. Am Fronleichnamstage wurden Spiele aufgeführt, die teilweis das ganze Weltdrama von der Schöpfung bis zum jüngsten Gericht vorführten. Nach dem Vorbilde der Osterspiele bildeten sich in ähnlicher

Entwicklung auch Weihnachtsspiele aus, die die Geburtsgeschichte dramatisch darstellten und allmählich auch mit gewöhnlichem Possenwerk durchsetzt wurden: in einem hessischen Weihnachtsspiel zankt Joseph mit zwei Mägden wegen des Kinderbreies. — Die Abneigung der Protestanten gegen die naturalistische Vorführung der Leiden Christi, das Aufkommen des Schuldramas der Jesuiten und die Entwicklung des Standes der Berufsschauspieler ließen das Passionsspiel seit der Reformationszeit zugrunde gehen. Eine Weiterentwicklung bildet das im Laufe der Jahrhunderte mehrfach umgearbeitete Oberammergauer Passionsspiel.

2. Seit dem 14. Jahrh. entwickelte sich neben dem geistlichen auch das weltliche Drama, und zwar, der Neigung der Zeit zum Humoristischen und zur Satire entsprechend, das **Fastnachtspiel.** Allerhand Umstände hatten zur Entwicklung des weltlichen Spieles beigetragen. Die Spielleute begleiteten ihre Worte mit entsprechenden Bewegungen; viele Gedichte, die in Gesprächsform abgefaßt waren, wurden mit verteilten Rollen vorgetragen; das geistliche Drama begünstigte besonders durch seine komisch herausgearbeiteten Teile das Aufkommen eines weltlichen Spiels; endlich wurde die Sitte, zu Fastnacht bei Umzügen auf Straßen und in Häusern Vermummungen und Stückchen aufzuführen, eine wichtige Ursache zur Entwicklung des weltlichen Spiels.

Zu Fastnacht oder Neujahr zogen verkleidete Gesellen umher und führten derbe Possen auf: Ehestandsszenen, Ehescheidungsklagen, Gerichtshändel, Heiratssorgen, Verspottung der Ritter, Geistlichen und besonders der plumpen, unmäßigen und groben Bauern (Neidhartspiele). Der Witz dieser Fastnachtspiele fällt meist ins Rohe und Gemeine, vielfach läuft das Spiel auf Zank- und Prügelszenen hinaus. Aufbau der Handlung und individuelle Zeichnung der einzelnen Personen fehlt, die Sprache der kurzen Reimpaare ist ungeschlacht. Die Stücke wurden bald auch zu andern Zeiten gespielt.

Die Fastnachtspiele fanden besonders in Nürnberg eifrige Pflege. Zur künstlerischen satirischen Gestaltung des gesellschaftlichen Lebens am Ausgange des Mittelalters haben sie sich nicht erhoben; mit einer Ausnahme fehlt ihnen jede höhere Satire. Die ersten besseren Fastnachtspiele hat erst Hans Sachs geschrieben.

20. Lehrhafte Dichtung und Prosa 1300—1500

1. **Lehrhafte Dichtung.** — Der Berner Dominikanermönch **Boner** gab um 1340 in seinem Edelstein frei nach lateinischen Schriftstellern 100 Fabeln, Parabeln und belehrende Erzählungen. Boner erzählte ausführlich in klaren, gemeinverständlichen Reimpaaren, flocht sprichwörtliche Redensarten ein und gab auch den moralischen Nutzanwendungen die Form volkstümlicher Sprichwörter. Das beliebte, vielfach abgeschriebene und mit Bildern geschmückte Werk erschien 1461 als eins der ersten Bücher im Druck. —

Die Neigung der Zeit für das Allegorisch-Lehrhafte und Satirische ließ eine Menge didaktischer und satirischer Gedichte entstehen, die nicht künstlerisch, sondern kulturgeschichtlich wichtig sind. Die Lehrgedichte verbreiteten im Bürgertum ehrenfeste Tüchtigkeit; die satirischen Gedichte brachten es zu keinem geschlossenen Zeitbilde des mittelalterlichen Lebens, aber sie halfen durch ihre schonungslose Gesellschaftskritik dem einzelnen, die Schäden der überlieferten staatlichen, kirchlichen und gesellschaftlichen Lebensformen zu erkennen und sich ein selbständiges Urteil zu bilden. Das berühmteste der moralisch-satirischen Lehrgedichte stammt erst vom Ende des Zeitraums: das 1494 zu Basel erschienene **Narrenschiff** des Juristen Sebastian Brant, der 1521 als Stadtschreiber seiner Vaterstadt Straßburg verstarb.

Das dichterisch geringwertige, in vierhebigen Reimpaaren geschriebene Werk hat seinen Namen von dem nur im Anfang durchgeführten Gedanken, 113 Vertreter der Torheit und der — nach humanistischer Auffassung gleichfalls als vermeidbare Narrheit betrachteten — Lasterhaftigkeit zu Schiff nach Narragonien zu führen. Später denkt Brant an mehrere Schiffe oder sogar an einen Narrenspiegel und stellt seine einzelnen satirischen Betrachtungen lose und willkürlich nebeneinander. Planmäßiger und einheitlicher Bau geht also dem Werke ab. Die Betrachtungen geißeln unter Anführung kurzer Beispiele Laster und Schwächen (Unglaube, Aberglaube, Hochmut, Habsucht, Genußsucht, Wucher, mönchische Unwissenheit, falsche Kindererziehung, Putz-, Verschwendungs- und Bausucht, Prozeßwut u. a.) und preisen Selbsterkenntnis und Frömmigkeit als Quelle des Glückes. Trotz seiner Angriffe auf die kirchlichen Übelstände und seiner humanistischen Gelehrsamkeit steht Brant fest zum mittelalterlichen Kirchenglauben; sein politisches Ideal ist das alte christliche Weltreich unter dem deutschen Kaiser. — Das damals zeitgemäße, mit vorzüglichen Holzschnitten geschmückte Buch wurde außerordentlich beliebt und sogar durch mehrfache Übersetzungen im Auslande berühmt. Der angesehene Kanzelredner Geiler von Kaisersberg (gest. 1510) vom Straßburger Münster entnahm ihm die Texte einer Reihe seiner volkstümlichen Predigten gegen die Zeitgebrechen in Kirche und Gesellschaft. Die Durchführung des Narrenthemas, das vereinzelt schon in Fastnachtspielen behandelt war, wiederholten Murner in der „Narrenbeschwörung" und Sachs im „Narrenschneiden".

2. **Prosa.** — a) Deutsche Schriften der **Mystiker.** — Die Scholastik, die sich 400 Jahre lang abgemüht hatte, die Kirchenlehre verstandesmäßig zu beweisen, wurde abgelöst von der in neuplatonischen und frühchristlichen Gedanken wurzelnden Mystik. Das Ideal der Mystik war die bewußte Selbstaufhebung des Einzelmenschen durch gänzliches Aufgehen im Göttlichen: der Mensch gelangt zur Seligkeit, wenn sich seine glaubensinnige Seele von der Welt loslöst und verzückt im Göttlichen untersinkt. Dieses Ideal verlegte alle religiöse Offenbarung als unmittelbare Erfahrungstatsache in das Gemüt, es vertiefte und steigerte das Glaubensleben weit über die bisherige Rechtgläubigkeit

hinaus, es bedeutete die Ausschaltung der kirchlichen Heilsvermittlung, die Verselbständigung und Verinnerlichung des religiösen Lebens. Sonderbarerweise gingen die Führer der Mystik des 14. Jahrh. aus dem Ketzerverfolgungsorden, aus den Dominikanern, hervor: der Vater der Mystik Meister Eckhart († 1327), der das religionsphilosophische Gedankensystem der Mystik entwarf und dessen Lehren ein Jahr nach seinem Tode teilweis verdammt wurden, und seine Nachfolger Johannes Tauler († 1361) und der Schweizer Heinrich Seuse († 1366).

Meister **Eckhart** hatte pantheistische Anschauungen: das rein geistige, unmeßbare und ewige göttliche Sein offenbart sich in stufenweiser Abschwächung in allen Dingen und Geschöpfen der sichtbaren Welt. „Alle Dinge sind in Gott und sind Gott selbst; Gott ist alle Dinge." Aber der endliche Stoff befindet sich im Widerstreit mit der unendlichen Gottheit. Der Mensch überwindet diesen Widerstreit, wenn er sich vom selbstischen Stoff loslöst und in das einheitliche göttliche Sein zurückkehrt, völlig im göttlichen Geiste aufgeht. — Der gefühlsweiche Heinrich **Seuse**, der Vertreter der dichterischen Mystik, weiß seine seelischen Erlebnisse und Visionen mit irdischen, an das Hohelied, an ritterliche Kultur und weltliche Dichtung gemahnenden Farben zu schildern. So beschreibt er das Jenseits: „Siehe, die wonnigliche Stadt glänzet von durchschlagenem Golde, sie leuchtet von edlen Perlen... Nun schau hin auf die schöne himmlische Heide! Hei! hie ganze Sommerwonne, hie des lichten Maien Aue, hie der rechten Freude Tal! Hie sieht man fröhliche Blicke von Lieb zu Liebe gehn; hie harfen, geigen, hie singen, springen, tanzen, reihen und ganzer Freude immer pflegen..." Mit überschwenglicher Wonne schildert er seine inbrünstige Vereinigung mit der göttlichen Weisheit, aber er beherrscht auch die anschauliche Wirklichkeitsschilderung, wenn er die Jammerrufe eines jäh Gestorbenen, die Todeswunden Jesu oder seine grauenvollen Kasteiungen beschreibt. — Von dem schwärmerischen Seuse durch die Richtung auf das Praktische und Sittliche geschieden war der Straßburger Kanzelredner Joh. **Tauler**. Er erklärte es für ein gottgefälliges Werk, wenn jemand durch treue Berufserfüllung seiner Aufgabe innerhalb der menschlichen Gesellschaft genüge. Nicht durch Werke äußerer Kirchlichkeit, sondern durch Einkehr in sich selbst, Gottesminne und Nächstenliebe könne man zum unmittelbaren Verkehr mit dem Unendlichen gelangen und sich im Göttlichen auflösen, wie ein Tropfen Wasser sich im Fuder Wein auflöse. Dann habe der Mensch seine Ichheit verloren und sei vergottet.

Die Mystiker haben diese Gedanken in vielen Predigten und Erbauungsschriften niedergelegt, die nach Inhalt und Form zu den besten Prosadenkmälern des Mittelalters gehören. Ein reiches religiöses Innenleben offenbart seine Innigkeit, Selbsteinkehr und Verzücktheit in reiner und schmiegsamer Sprache. Aus den Kreisen der Mystiker gingen die noch heute gelesenen „Vier Bücher von der Nachfolge Christi" hervor. —

b) **Unterhaltungsbücher**, zunächst für adlige Kreise, erst späterhin für das Volk, bildeten die Wiedergaben höfischer Epen (Herzog

Ernst, Tristan) und die vielen Übertragungen: aus dem Französischen Hug Schapeler (Helden- und Liebesgeschichte des Hugo Capet), ein Lanzeletroman und die Schöne Melusine, aus dem Lateinischen Herzog Ernst, Taten Alexanders, Der trojanische Krieg, die morgenländische Geschichtensammlung von der Zuverlässigkeit der Frauen „Die sieben weisen Meister" und Steinhöwels einflußreiche äsopische Fabelsammlung „Esopus", aus dem Italienischen Novellen des Boccaccio (Nathanparabel, Griseldis). — Ein ganz auf deutschem Boden gewachsenes derbkomisches Volksbuch war der „Till Eulenspiegel". Hier hatte die von den Städtern in Schwankerzählungen und Fastnachtspielen verhöhnte Bauernbevölkerung aus Rache alle mittelalterlichen Schalksstreiche auf den landfahrenden Bauernsohn Till übertragen. Unter der Maske der Dummheit führt Till gegen Fürsten, Adlige, Gelehrte, Pfaffen und Bauern, zumeist aber gegen städtische Handwerksmeister seine Tollheiten aus, indem er die bildlich gesagten Befehle nicht sinngemäß, sondern in verdrehter Deutung wörtlich erfüllt. Das ursprüngliche, niederdeutsch geschriebene Buch ging verloren, erschien 1515 hochdeutsch und wurde vielfach in andere Sprachen übersetzt. Hans Sachs entnahm ihm Stoffe zu Schwänken.

c) Die Geschichtsprosa wurde in den Prosachroniken fortgebildet, die an die Stelle der Reimchroniken des 13. und 14. Jahrh. traten. Bekannt sind die Straßburger, die Limburger und die thüringische Chronik von Rothe. Die Rechtsprosa wurde in Landrechten und Weistümern gepflegt.

I. Reformationszeit: Von Luther bis Opitz: 1500—1624

21. Bruch mit der mittelalterlichen Lebensanschauung durch Humanismus und Reformation

1. Die mittelalterliche Weltanschauung war eine durchaus kirchliche: die Kirche beherrschte geistiges und weltliches Leben, ihr ordnete sich in der Scholastik die Wissenschaft unter, in ihrem Dienst sollten die Fürsten das Schwert führen, ihrer Machtentfaltung galten alle Arbeiten. Alles Streben war auf das Jenseits gerichtet, denn das Diesseits erschien als Reich der Finsternis und Sünde. Das Volkstum verlor sich im Allgemeinen der Kirche, das Denken des einzelnen war durch die bestehenden Ordnungen, durch die Gesellschaftsklasse, der er angehörte, gefesselt und erdrückt, der einzelne steckte in der Masse. Aber allmählich erwachten volkstümliche und individualistische Bewegungen. Der neue nationale Staat und das Landesfürstentum kehrten sich gegen die kirchlichen Machtansprüche; die Reformkonzilien suchten den kirchlichen Verfall aufzuhalten und an der kirchlichen Verfassung zu bessern; Wiclif erhob der Kirche gegenüber nationale und evangelische Forderungen, und sein Anhänger Huß vertrat die Überzeugung des Gewissens bis zum Tode; die Mystiker gingen in ihrem Glaubensleben eigene Wege; in satirischen und lehrhaften Dichtungen zeigte sich die Erbitterung über die Zeitgebrechen und die mittelalterlichen Gesellschafts- und Lebensformen überhaupt. Aber aller Kritik gelang es nicht, die geistlichen Schranken, die das Leben einzäunten, niederzubrechen. Erst der von Italien nach Deutschland eingeführte **Humanismus** vermochte in größerem Maßstabe die Auflösung der kirchlichen Weltanschauung vorzubereiten.

Petrarca, bezaubert von altrömischer Größe und von der römischen Literatur, wirkte mit Dante und Boccaccio für eine von scholastisch-kirchlicher Betrachtungsweise unabhängige Kenntnis des römischen Alter-

tums, machte das Ich zum Gegenstand des Nachdenkens und forderte das Recht der freien Persönlichkeit. Nach dem Zuzug griechischer Gelehrter infolge der Eroberung Konstantinopels (1453) erkannten die Italiener auch die Herrlichkeit der alten griechischen Kultur, und nun forderten sie eine Wiedergeburt des Altertums (Renaissance), der antiken Kunst und Wissenschaft und des schönen Menschentums der Zeiten des Homer und Perikles. Die Einzelpersönlichkeit sollte von ihrem Dahinbrüten in geistlichen Banden erlöst, vom Druck durch die Masse befreit, sittlich veredelt, zur reinen Menschlichkeit (Humanismus) geführt werden durch das Studium der Antike, die als eine vom Christentum völlig unabhängige Geistesmacht und deren Kenntnis als selbständige Wissenschaft begriffen wurde. Der Jubel der italienischen Gelehrten, Künstler, Fürsten und Päpste (Leo X.) über die Wiedergewinnung der jugendlichen Welt des Altertums, über die wunderbare Schönheit der alten Kunst, den unsterblichen Geist des echten, von scholastischen Fesseln befreiten Aristoteles und des göttlichen Plato gelangte auch nach Deutschland und weckte auch hier die Sehnsucht, die Antike wieder zum Leben zu erwecken. Siegreich strahlte die Sonne Homers in die deutschen Universitäten und Schulen hinein; Leuchten des Humanistenkreises erstanden in Reuchlin (hebräische Grammatik 1506), Erasmus (griechisches Neues Testament 1516) und Melanchthon, dem Beirat Luthers und Einrichter der protestantischen Lateinschule.

Der Humanismus brachte ein weltliches Lebensideal: die Entfaltung der Einzelpersönlichkeit, den Mut zu einer individuellen Lebensgestaltung, die Schätzung des Besonderen, wo immer sich Menschliches fand, die Abkehr vom mönchisch-kirchlichen Geist des Mittelalters. Der Humanismus gab, die neue Kunst des Buchdrucks in seinen Dienst nehmend, klassische Werke heraus, machte das kritische Zurückgehen auf die Quellen zum Grundsatz der Forschung, schuf durch sein hebräisches und griechisches Sprachstudium die notwendige Grundlage für die Feststellung des echten Bibeltextes, regte zur Erforschung der deutschen Geschichte an (Wimphelings erste deutsche Geschichte) und brachte eine Menge Schriften über den Unterricht hervor.

Aber die Humanisten brachen mit der deutsch-volkstümlichen Bildung. Sie übersetzten wohl manche antike Werke, aber ihr eigentliches Ziel war die Erreichung antiken Denkens durch Nachahmung klassischer Muster in fremder Sprache. Sie strebten nach ciceronischer Beredsamkeit und begründeten eine lateinische Dichtung, suchten aber nicht die deutsche Dichtung zu veredeln, ja erklärten die deutsche Sprache für eine Barbarensprache und belegten ihren Gebrauch in der Lateinschule des 16. Jahrh. mit Strafe. Kein Wunder, daß die glänzenden Lateiner ihrer Muttersprache nicht genügend mächtig waren. Im 16.

Jahrhundert, als Italien, Spanien, England und Frankreich ihre klassische Dichtung schufen oder zu schaffen im Begriff waren, erklärte der deutsche Kaiser Karl V. das Deutsche als gut für Pferde und Knechte. Noch Opitz mußte zu seiner Dichterkrönung seine deutschen Verse ins Lateinische übertragen.

Im ganzen waren die Humanisten eine vornehme Gelehrtenkaste, die an der sprachlichen, literar-ästhetischen Seite der antiken Werke haften blieb, die wohl den Boden für das Neue lockern konnte, aber nicht die Kraft besaß, eine hinreißende, volkstümliche Freiheitsbewegung zu verursachen, vor der die mittelalterliche Weltanschauung zusammenbrach. Dieses war der **Reformation** vorbehalten.

Die Reformation, zunächst kirchliche Neuordnung, ging aus von den erschütternden Kämpfen eines Menschenherzens, das in der Klosterzelle bis zur Verzweiflung gerungen hatte, um Gewißheit über sein Verhältnis zu Gott zu erhalten. Und als diesem Herzen die alte paulinische Verheißung erscholl, daß der Vatergott den reuigen Kindern seine Gnade allein um ihres Glaubens willen schenke, da versank Weltkirche, Mönchtum, Bußleistung, und das reine, nur auf der Heil. Schrift beruhende Evangelium trat in seiner Klarheit hervor. Nicht mehr blieb der Gläubige unter menschliche Autorität und kirchliche Vermittlung gestellt, er konnte unmittelbar mit Gott verkehren und selbständig Gottes Wort lesen. Die Reformation vertrat neben dem religiösen Individualismus ein neues evangelisches Lebensideal. Nicht in Weltflucht, sondern in Weltarbeit und Weltüberwindung, in Pflichterfüllung und im Dienste des Nächsten, in humaner Kulturarbeit sollte sich der Glaube bewähren: im Beruf, in der göttlich gewollten Ehe, im Familienleben und im Staate, der durch die Reformation seine nationale und — als Schauplatz der Entfaltung aller Arbeit — seine sittliche Berechtigung zurückerhielt.

3. Das 16. Jahrh. war eine Zeit gewaltiger Geisteskämpfe. Nicht nur wurde die Religion von der kirchlichen Überlieferung befreit, sondern es handelte sich um die Entfesselung der Gewissens- und Gedankenfreiheit. Mit diesen Kämpfen mußte sich jeder Schriftsteller auseinandersetzen. Ein Dichter, der das Ringen seiner Zeit hätte künstlerisch gestalten oder ein von den Kämpfen unabhängiges großes Kunstwerk hätte schaffen können, erstand nicht. Die schriftstellerischen Erzeugnisse tragen überwiegend satirisch-lehrhaftes Gepräge. Die eigentlich religiösen Streitschriften ergingen sich meist in maßlos „grobianischen" Schmähungen. Selbst Fabel und Drama traten in den Dienst des Reformationskampfes. Nach der formalen Seite war die Dichtung des 16. Jahrh. die Fortsetzung der bürgerlichen Dichtung. Fortschritte machten das Drama und der Prosaroman; Höhepunkte bilden Luthers

Prosa, das Kirchen- und das Volkslied und Hans Sachsens Schwänke. Das für die Literatur wichtigste Ereignis überhaupt war Luthers Bibelübersetzung.

22. Luther

1. **Bibelübersetzung.** — Trotz der Verbote, die seit Karl IV. ergangen waren, wurden schon vor Luther deutsche Bibeln hergestellt. Die erste gedruckte vollständige Bibel erschien 1466 und erlebte bis 1518 eine ganze Reihe von Auflagen. Alle deutschen Bibeln waren holprige und fehlerhafte Übersetzungen der lateinischen Vulgata. Luthers Grundsatz, daß die Heil. Schrift alleiniger Maßstab des Glaubens sei, machte zur unaufschiebbaren Pflicht, den ursprünglichen Bibeltext jedermann zugänglich zu machen. Darum begann Luther 1521 auf der Wartburg die Übersetzung, und zwar legte er nach humanistischer Methode den hebräischen und griechischen Urtext zugrunde. Unter Beistand treuer Freunde, besonders Melanchthons, wurde das Werk vollendet: 1522 erschien das Neue Testament, 1534 die ganze Bibel bei Hans Lufft zu Wittenberg. Luthers Übertragung war eine Großtat der Übersetzungskunst, die die Bibel zu einem Volksbuch und zugleich zu einem Musterbuch der Sprache machte. Kein Buch unseres Schrifttums hat auf die Sprache solchen Einfluß gewonnen wie Luthers Bibel: selbst die Klassiker des 18. Jahrh. von Klopstock bis zum jungen Schiller haben sich am Lutherdeutsch gebildet, selbst in unserer Zeit hat dieses seine vorbildliche Kraft noch nicht verloren.

Wie Luther den Bibeltext nicht sklavisch übertragen, sondern in freiem Nachschaffen in reines, klares und zugleich sinngetreues Deutsch gießen wollte, hat er 1530 im Sendschreiben vom Dolmetschen geschildert: „Wir haben oft vierzehn Tage, drei, vier Wochen lang ein einziges Wort gesucht... Man darf nicht die Buchstaben in der lateinischen Sprache fragen, wie man Deutsch reden soll, sondern muß die Mutter im Hause, die Kinder auf der Gasse, den gemeinen Mann auf dem Markt darum fragen und auf den Mund sehen. Wenn der Engel Maria grüßt und sagt: „Gegrüßt seist du, Maria voll Gnaden, der Herr mit dir." Nun wohl, so ist es bisher schlechthin nach den lateinischen Buchstaben verdeutscht worden. Sage mir aber, ob das auch gut deutsch ist. Wo redet der deutsche Mann so: „Du bist voll Gnaden"? Und welcher Deutsche versteht, was das heißt: „voll Gnaden"? Darum habe ich es so verdeutscht: du Holdselige. Hätte ich hier das beste Deutsch nehmen wollen, dann hätte ich den Gruß so verdeutscht: „Gott grüße dich, du liebe Maria". Wer deutsch kann, der weiß wohl, welch ein herzlich feines Wort das ist: die liebe Maria". — Luther ließ sich vom Fleischer die Teile des zerlegten Tieres benennen, erfragte Ausdrücke beim Goldschmied und nahm anschauliche Bilder und sprichwörtliche Redensarten aus der Volkssprache.

Bewundernswürdig ist die Kraft, die Gefügigkeit und der Umfang der Sprache Luthers. Sie umfaßt die Fülle der biblischen Stilarten von der

schlichten Erzählung bis zur Lyrik der Psalmen, von den lehrhaften Sprüchen bis zur Zornespredigt der Propheten und zu den Gesichten der Apokalyptik. Man braucht nur an Stellen wie Ps. 23 und 139, an 1. Kor. 13 oder an die Gleichnisse Jesu zu erinnern, um Luthers Kraft dichterischer Sprache zu ermessen, die dem Bibelwort im Deutschen den naturnotwendigen Ausdruck zu geben wußte.

2. **Lutherbibel und neuhochdeutsche Schriftsprache.** — Die Bibelübersetzung Luthers hatte einen unvergleichlichen sprachgeschichtlichen Erfolg: sie trug wesentlich zur Begründung der neuhochdeutschen Schriftsprache und damit zur Förderung der sprachlichen Einheit unseres politisch und religiös zerrissenen Volkes bei.

Im 15. Jahrh. schrieb und druckte jeder in seiner Mundart. Die deutschen Stämme schienen sich sprachlich immer weiter voneinander zu entfernen. Dieser Gefahr gegenüber bemühten sich die Kanzleien, in ihren Verordnungen eine einheitliche Sprache anzuwenden, und besonders strebte Maximilian I. nach einer Sprache, die überall im Reiche verständlich war. So schliffen sich im Verkehr der Kanzleien manche mundartlichen Verschiedenheiten ab. Besonders trat zwischen der kursächsischen und der kaiserlichen Kanzlei ein gewisser Ausgleich zwischen mittel- und oberdeutschen Spracheigenheiten ein. Aber für wirkliche Spracheinigung wurde erst Luthers Bibelübersetzung entscheidend. Luther schloß sich an die obersächsische Mundart der kursächsischen Kanzlei an. „Ich brauche der gemeinen deutschen Sprache, daß mich beide, Ober- und Niederländer, verstehen mögen. Ich rede nach der sächsischen Kanzlei, welcher nachfolgen alle Fürsten und Könige in Deutschland." Luther machte die steife Staatssprache durch Verschmelzung mit der Volkssprache und durch seine schöpferische Sprachkraft zur Literatursprache. Er besserte fortwährend, wie sich aus den verschiedenen Bibelausgaben nachweisen läßt, an Satzbau und Schreibung und gab mancherlei mitteldeutsche Eigentümlichkeiten auf. So schrieb er „Gottes, sagest" statt des früheren „Gottis, sagist"; so schrieb er 1534 knapper und eindrucksvoller „Er weidet mich auff einer grünen awen, vnd füret mich zum frisschen wasser" statt des Satzes von 1524 „Er lesst mich weyden da viel gras steht vnd furet mich zum wasser das mich erkulet".

Der gewaltige Absatz[1]) der Bibel, der Schriften und der Lieder Luthers und das Verhalten der Druckereien[2]) trug wesentlich zur Verbreitung der Lutherspache bei. Im protestantischen Norddeutschland siegte diese bis 1600 über das Niederdeutsche in Schrifttum, Kirche und Schule.

---

[1]) Vom Neuen Testament erschienen (bis 1534) 16 Auflagen und 54 Nachdrucke, von „An den christl. Adel" 25000 Stück, vom großen Katechismus 15 Auflagen in 14 Jahren; von der Bibel vertrieb Luffts Druckerei in 50 Jahren 100000 Stück.

[2]) Bis gegen 1530 richtete sich jeder Drucker nach dem Sprachgebrauch seiner Landschaft. Die wichtigsten Druckorte Frankfurt a. M., Mainz und Worms vertraten im wesentlichen die mittelrheinische Mundart, näherten sich aber seit 1530 immer mehr dem Gemeindeutschen, das von den im 16. Jahrh. als Druck- und Vertriebsorte zu größerer Bedeutung gelangenden Wittenberg und Leipzig verbreitet wurde.

Die letzte niederdeutsche Bibel erschien 1621. Nur die Unterhaltungssprache blieb bei der Mundart. Die katholischen Süddeutschen bekämpften, die Sprachfrage mit der religiösen Frage verquickend, die Lutherſprache bis zur Mitte des 18. Jahrh.; ebenso siegte die Lutherſprache in der Schweiz erst gegen Ende des 18. Jahrh. — Als Literatursprache wurde das Neuhochdeutsche im 16. Jahrh. durch das Lateinische in den Hintergrund gedrängt. 1570 waren noch 70 v. H. aller Bücher lateinisch. Der Grammatiker Clajus erklärte 1578 das Lutherdeutsch für das musterhafte Deutsch; Opitz, die Sprachgesellschaften, Schottel und Gottsched traten für die Lutherſprache ein, bis endlich durch das Wirken der klassischen Dichter der Bau der Einheitssprache auf der Grundlage der Lutherſprache um 1800 vollendet war.

3. **Prosaschriften.** — Überaus groß ist die Zahl der Prosaschriften Luthers. Bekannt sind zunächst die drei großen Programmschriften des Jahres 1520, die einen geistigen Sturm entfesselten, wie ihn Deutschland noch nie erlebt hatte. Die Schrift „An den christlichen Adel deutscher Nation" entwickelte schon den ganzen Reformationsplan für Kirche, Schule und bürgerliches Leben, zu dessen Verwirklichung die weltliche Macht helfen sollte, da die geistliche ihre Mitwirkung versagte. „Von der Freiheit eines Christenmenschen" ist das Lied vom seligen Wandel des Christen: äußerlich allen Dingen der Welt unterworfen, geht dieser, innerlich erhaben über alles, freudig und mutig durch das Leben, getragen allein durch seinen Glauben. — Aus dem Jahre 1524 stammt der Stiftungsbrief der protestantischen Lateinschule „An die Ratsherren aller Städte deutsches Lands, daß sie christliche Schulen aufrichten und halten sollen", den Melanchthon bei der Einrichtung der humanistischen Schulen zur Grundlage nahm. Von den übrigen Schriften müssen die Bibelauslegungen (die feinen Vorreden zum Psalter und zum Neuen Testament), Predigten, die beiden Katechismen und die Verdeutschung etlicher äsopischer Fabeln genannt werden.

Den gütigen und fröhlichen Menschen Luther zeigen die Tischreden — Nachschriften der verschiedensten Gespräche mit seinen Freunden — und die Briefe. Glaubensstarker Heldenmut spricht aus dem, der von der Wartburg aus an Friedrich d. W. gerichtet wurde, Zuversicht auf Gottes Schutz aus dem, den Melanchthon von der Koburg nach Augsburg erhielt, fröhlicher Kindersinn aus dem an Hänsichen. — Bewundernswert ist die unerschöpfliche Ausdrucksfähigkeit für alle Stimmungen: für heilige und machtvolle Begeisterung, zornmütigen Kampf, leidenschaftlichen Trotz, dreinschlagende Grobheit, gesunde Derbheit, kernige Volkstümlichkeit, erbaulichen Trost, ruhige Nachdenklichkeit, sinnige Naturliebe, herzige Gemütstiefe, kindliche Innigkeit, schalkhaften und drastischen Humor.

4. **Kirchenlieder.** — Wohl gab es schon vor der Reformation geistliche deutsche Lieder, aber zu Gemeindeliedern wurden sie erst, als

Luther die deutsche Messe mit deutschem Gemeindegesang einführte. Luther gab 1524 das erste Liederbuch für den Gemeindegesang heraus und dichtete in diesem Jahre auch die meisten seiner mehr als 40 religiösen Lieder, von denen 37 zu eigentlichen Kirchenliedern geworden sind. Fünf davon sind frei gedichtet (Erhalt uns, Herr; Nun freut euch, lieben Christen), sieben an Psalmen angelehnt (Ein feste Burg: Ps. 46, gedr. 1529; Aus tiefer Not: Ps. 130), zwölf sind Umdichtungen lateinischer Gesänge (Media vita: Mitten wir im Leben, Te Deum: Herr Gott, dich loben wir, Credo: Wir glauben all' an einen Gott, Veni sancte spiritus: Komm, heiliger Geist), vier sind angelehnt an deutsche Volkslieder („Christ lag in Todesbanden" an die Osterleise: Christ ist erstanden) und andere an einzelne Bibelstellen. Die von männlicher Kraft, gewaltiger Glaubensmacht (Trutzlied: Ein feste Burg!) und inbrünstiger Frömmigkeit (Aus tiefer Not) erfüllten Lutherlieder wurden rasch volkstümlich und halfen, als „Adler der Reformation" die religiöse Stimmung zu religiöser Tat zu entflammen. Ihre Form, durch geregelten Versbau über die bloße Silbenzählung der Meistersinger erhoben, blieb doch nicht frei von den Zeitmängeln: Härten des Verses und Verkürzungen der Wörter.

Luther forderte seine Freunde zu eifriger Liederdichtung auf. Daher erschienen bald evangelische Liederbücher in allen Teilen Deutschlands. Inmitten der Streitliteratur jener Tage verkörperte das Kirchenlied als religiöses Volkslied wertvolles dichterisches Gut. Alle Sänger folgten ihrem Meister Luther. Sie dichteten aus dem Geist der begeisterten evangelischen Gemeinde heraus und ließen ihre Freude über das wiedergewonnene Heil hell ausströmen. Glaube, Erlösung und Gotteswort — die Haupterrungenschaften der Kirchenerneuerung — treten besonders hervor, und häufig erheben sich die Sänger zu kampfestrotziger und sieghafter Stimmung. Dem engeren Kreise der Zeitgenossen Luthers gehören an: Paul Speratus („Es ist das Heil"), Nicolaus Decius („Allein Gott in der Höh"), Nicolaus Hermann („Lobt Gott, ihr Christen") und Johann Mathesius, der Luthers Leben beschrieb („Aus meines Herzens Grunde").

Nach Luthers Tode begann innerhalb der evangelischen Kirche die Zeit der Lehrstreitigkeiten. Da verlor das Kirchenlied den Ton freudigen Bekennens und die natürliche Frische. Es näherte sich dem Trostliede, war voll Wehmut über den Verfall der Kirche und bat um Erhaltung der reinen Lehre oder um Befreiung vom Leid des Lebens. Somit gab es schon mehr der Stimmung des einzelnen Ausdruck und verlor das Gepräge des allgemeinen Bekenntnisliedes, das als kirchliches Volkslied die Empfindungen der ganzen Gemeinde ausgesprochen hatte. Oft wurden auch religiöse Lehrstoffe oder dogmatische Streitfragen in die Form des Liedes gekleidet. Die besten Lieder dieser Zeit lieferten: Ringwaldt („Es ist gewißlich an der Zeit"), Nicolaus Selnecker („Laß mich dein sein"), Philipp Nicolai („Wachet auf, ruft uns die Stimme") und Valerius Herberger („Valet, will ich dir geben").

23. Literarische Streiter des Reformationsjahrhunderts

1. Die aristokratischen, nicht von Luthers rücksichtslosem Wahrheitsdrange erfüllten Humanisten zogen sich von der volkstümlichen Massenbewegung der Reformation zurück. Außer Melanchthon, dem eigentlichen Verschmelzer von Humanismus und Protestantismus, ist nur ein Vertreter des Humanistenkreises zum Streitgenossen Luthers geworden, der feurige **Ulrich von Hutten**, der 1488 als Sproß des fränkischen Adels geboren wurde und nach unstetem Leben 1523 auf Ufnau im Züricher See verfolgt und zermürbt starb. Unter dem Einfluß der Reformation griff der gekrönte lateinische Dichter 1520 zur deutschen Sprache und rief in seiner „Klag und Vermahnung gegen die übermäßige, unchristliche Gewalt des Papsts zu Rom" mit Feuereifer Kaiser wie Landsknechte, besonders aber Adel und Städte zur Abschüttelung des römischen Joches auf. In seinem Gesprächbüchlein übersetzte Hutten eine Anzahl seiner lateinischen Streitschriften gegen die Üppigkeit, Lasterhaftigkeit und Anmaßung der römischen Geistlichkeit. Er endete die Vorrede mit seinem Wahlspruch „Ich hab's gewagt!" Auch im Liede „Ich hab's gewagt mit Sinnen" bezeugte er seine Unerschrockenheit im Kampf gegen Rom. Mit dem Reformationssturm erhielt alles eine Stimme, was an Sehnsucht und Bitterkeit im Volke lebte. Der nationale Groll fand seinen Ausdruck in Hutten. Hutten setzte seine ganze Persönlichkeit ein für den Kampf Los von Rom!, aber sein Leitstern war nicht das Evangelium, sondern das starke, unabhängige Vaterland, und in seinem politischen Freiheitskampfe sollte nicht wie im religiösen Lutherkampf allein das Gotteswort den Sieg bringen, sondern das Schwert der Ritterschaft.

2. Luthers bedeutendster Gegner war der viel in Streitigkeiten verwickelte Franziskanermönch Thomas **Murner** (1475—1537), der lernend und lehrend ein Wanderleben durch halb Europa führte. Murner geißelte nach dem Muster des Narrenschiffs, aber volkstümlicher und formgewandter als der gelehrte Brant, seit 1512 in Satiren (Narrenbeschwörung, Schelmenzunft, Gäuchmatt) allerhand Zeitgebrechen, ohne vor dem Gemeinen zurückzuschrecken. Immer brachte Murner durch irgendwelche Einkleidung eine Anzahl von Narren zusammen und führte diese und ihre Torheit einzeln vor. Murner griff schonungslos die kirchlichen Mißstände an, erwartete aber Besserung unter Bewahrung der alten Lehre durch Papst und Kirchenbehörden. Und so sah er in der durch Luther entfachten Bewegung einen frevelhaften Aufruhr gegen die zu Recht bestehende Ordnung. Den religiösen Kampf in seiner Tiefe und Notwendigkeit zu erkennen, war Murner nicht der Mann. Mit maßlosem Haß und Hohn griff er 1522 den Volksverführer Luther in

der satirischen Dichtung Von dem großen lutherischen Narren an: Murner zieht als Narrenbeschwörer aus dem lutherischen Riesennarren einzelne Toren heraus, die sich unter Luther als ihrem Hauptmann zum Bundschuh vereinigen und einen Aufruhr unternehmen. Schließlich stirbt Luther unter Ablehnung des Sakraments.

3. Ebenso maßlos in seinen Angriffen, aber ernster und gediegener im Wesen war der protestantische Satiriker Johann **Fischart**, der etwa 50 Jahre nach Murners Satire auf Luther als Schriftsteller auftrat. Fischart wurde um 1545 vielleicht zu Straßburg geboren, studierte Rechtswissenschaft und vervollständigte seine humanistische Bildung durch Reisen und durch eifriges Lesen deutscher und ausländischer Werke. Er starb um 1590 als Amtmann zu Forbach. — In wilder protestantischer Streitbarkeit kämpfte Fischart gegen den Katholizismus, besonders gegen die Jesuiten, das Werkzeug der Gegenreformation. So in dem nach einer französischen Quelle erweiterten Vierhörnigen Hütlein, worin die Schöpfung des mit Bosheit angefüllten Hutes der Jesuwider als das schlimmste Werk des Teufels dargestellt wird.

Mehr als diese nach der Weise des Jahrhunderts von gehässigen Schmähungen erfüllten Streitschriften sprechen uns Fischarts religiös-sittliche Dichtungen an. Dazu gehören die Anmahnung zu christlicher Kinderzucht, die Prosaschrift Philosophisches Ehezuchtbüchlein, die entlehnte und eigene Stücke über Ehe und Kindererziehung bietet, und die vaterländisch gesinnte Ernstliche Ermahnung an die lieben Deutschen. Hier beklagt der Dichter, daß die alten Tugenden der Standhaftigkeit, Treue und Freiheitsliebe bei den Deutschen schwinden und ruft diese auf, das deutsche Adlergemüt wieder erwachen zu lassen. Lehrhaft und erziehlich ist auch Fischarts bekannte poetische Erzählung Das glückhaft Schiff von Zürich. Sie schildert anschaulich und anmutig, wie Züricher Bürger zum Schützenfeste 1576 in einem Tage Limmat, Aar und Rhein hinunter nach Straßburg ruderten und hier Hirsebrei, der morgens in Zürich gekocht war, noch warm überreichten und dadurch die Straßburger von ihrer schnellen Hilfsbereitschaft überzeugten. Die Erzählung verherrlicht unverdrossene, frische Tatkraft und bürgerlichen Gemeinsinn („Arbeit und Fleiß, das sind die Flügel, die führen über Strom und Hügel") und mahnt zur Verbindung der Städte zu gegenseitiger Hilfeleistung.

Fischarts Eigenart offenbart sich jedoch erst in humoristischen Dichtungen wie „Der Flöh Haz" (Streit der Weiber mit den Flöhen) und besonders in satirischen Prosawerken. Hierher gehören die Verspottung der Kalenderprophezeiungen für das neue Jahr in Aller Praktik Großmutter und das humoristische Hauptwerk „Affentheuerlich naupengeheuerliche Geschichtklitterung vom Leben, Raten und Taten

der Helden Gargantua und Pantagruel" (zuerst 1575). Es ist die freie Bearbeitung und Erweiterung des ersten Buches der satirischen Riesengeschichte „Gargantua und Pantagruel" des französischen Humoristen Rabelais. In die Geschichte des Riesen Gargantua flicht Fischart ein reichhaltiges satirisches Bild des deutschen Lebens und macht dadurch das Werk zu einer wertvollen Fundgrube für die Volkskunde des 16. Jahrhunderts. Fischart zeigt genaue Kenntnis aller Lebensverhältnisse, der verschiedensten Sitten und Gebräuche, Volkslieder und Volkssagen, Spiele und Trachten, Besonderheiten und Fehler der Stämme und Stände. Das Buch ist heute unlesbar geworden wegen der Formlosigkeit der Darstellung und der Maßlosigkeit, mit der Fischart der Eigenart seines komischen Stils Raum gibt. Fischart schwelgt im Wortwitz, er ist unerschöpflich in der Erfindung abenteuerlichster Worte, in Wortspielen, Wortverzerrungen, Wortzusammensetzungen und sonderbaren Wortdeutungen. Die beispiellose Wortbeherrschung und die reichen Kenntnisse Fischarts bleiben bewundernswert, aber ihm fehlt neben der künstlerischen Mäßigung die Gestaltungskraft. Weil er lange Zeit vom Ertrage seiner Feder leben und daher schnell schreiben mußte, verzichtete er meist auf mühsame eigene Erfindung, gab jedoch seinen fremden Vorlagen stets das Gepräge seines eigenartigen Stils und fügte eigene Zutaten hinzu. Kaum mit dem Wesen des freigerichteten Satirikers zu vereinen ist die Tatsache, daß Fischart den Hexenwahn seiner Zeit teilte.

4. Die äsopische **Fabel** wurde von Alberus und Burkhart **Waldis** gepflegt. Sie wurde anschaulich und ausführlich erzählt, blieb aber nicht frei von gelegentlicher protestantischer Satire. — Das Tierepos wird im 16. Jahrh. durch den Froschmeuseler (1595) des Rektors **Rollenhagen** vertreten. Dieser spann den homerischen Froschmäusekrieg durch Einfügung einer Menge lehrhafter Erzählungen und Gespräche zu einem umfangreichen Weltspiegel aus. Sogar eine allegorische Geschichte der Reformation ist dem Werke einverleibt. Die Dichtung steht weit hinter dem zum Vorbild genommenen Reineke de Vos zurück: trotz mancher hübscher Einzelzüge fehlt dem Ganzen Geschlossenheit, kräftige Satire und Natürlichkeit der Tiere. Diese handeln und reden völlig wie gebildete Menschen (ein Frosch zitiert Aristoteles!).

24. Hans Sachs — Das Schauspiel

1. **Hans Sachs** wurde 1494 zu Nürnberg, dem blühenden und an geistigen Anregungen reichen Gemeinwesen, geboren, besuchte die lateinische Schule, trat bei einem Schuhmacher in die Lehre, ließ sich vom Leineweber Nunnenbeck in die „holdselige Kunst" des Meistersangs einführen und durchwanderte Süddeutschland als Geselle. Nach der fünfjährigen Wanderzeit kehrte er 1516 nach Nürnberg zurück, lebte dort

neben dem Humanisten Wilibald Pirckheimer, dem Maler Albrecht Dürer, dem Bildhauer Adam Krafft und dem Erzgießer Peter Vischer ruhig und schlicht als Schuhmachermeister und starb, verehrt von seinen Mitbürgern, 1576 im 82. Lebensjahre.

Länger als 60 Jahre hat Sachs unermüdlich der Dichtkunst gehuldigt und in dieser Zeit über 6000 Dichtungen in 34 eigenhändig geschriebenen Bänden geliefert. Mit klarem Blick und gesundem Urteil verfolgte der warmherzige Handwerksmeister Zeitgeschichte und Leben, mit wißbegierigem Sinn versenkte er sich in die zahlreichen Werke seiner Büchersammlung und erwarb sich eine staunenswerte Belesenheit. Aus humanistischen Übersetzungen kannte er griechische und römische Schriftsteller, er wußte gründlich in Luthers Bibel Bescheid, er besaß Sammlungen von Novellen, Schwänken, Fabeln und Sprüchen, er las Romane und Volksbücher, naturgeschichtliche Werke, Geschichtschroniken und Reisebeschreibungen. Und mehr noch als die erlebten brachte Sachs die gelesenen und durchlebten Stoffe, der inneren Notwendigkeit folgend, in dichterische Form und erreichte so die ungeheuere Zahl seiner Dichtungen. Daß ihn bei seiner dichterischen Arbeit lehrhafte Absichten leiteten, entsprach der Anschauung der Zeit, die der Poesie nützliche Ziele setzte. Der Form nach schrieb Sachs Meisterlieder, Reimsprüche und Schauspiele.

Die Meisterlieder (über 4400) haben für uns jede dichterische Bedeutung verloren. Viel freier und lebendiger floß die Darstellung, wenn Sachs ohne Rücksicht auf die Regeln der Tabulatur Gedichte in kurzen Reimpaaren, Reimsprüche (etwa 1800), schrieb. So ließ der Bundesgenosse der Reformation 1523 laut seinen Jubelruf über das Anbrechen der neuen Zeit ertönen in der Allegorie „Die wittenbergische Nachtigall" (Wacht auf! Es nahent gen dem Tag!): die wonnigliche Nachtigall (Luther) erhebt ihren Gesang, um den neuen Tag des Evangeliums zu verkünden, befreit die christliche Herde von reißenden Tieren und führt sie zu ihrem rechten Hirten Jesus zurück[1]). Sachs begleitete auch fernerhin die Zeitereignisse mit seiner Dichtung: so schrieb er 1546 die „Klagred ob der Leich D. Martini Luthers". Seine Vaterstadt pries er im „Lobspruch der Stadt Nürnberg". Die Höhe seiner Kunst erreichte er in den Schwänken, in denen sich seine Gaben lebendiger Wirklichkeits-

[1]) Ebenso wirkungsvoll hat Sachs 1524 mit 4 satirischen Prosagesprächen (wie schon Hutten in seinem „Gesprächbüchlein") in den Reformationskampf eingegriffen. Die ebenso maßvollen und gerechten wie meisterlichen Gespräche richten sich — wie die dramatisch lebendige „Disputation zwischen einem Chorherrn und einem Schuhmacher" — teils gegen die alte Kirche, teils aber auch gegen religiöse und soziale Mängel bei den Evangelischen. Auch durch vielfache Behandlung biblischer Stoffe hat Sachs der Reformation gedient.

schilderung, schalkhaften Humors und trefflicher Gesinnung am schönsten entfalten konnten. Behaglich und überlegen lächelnd zeigte er in den köstlich natürlichen, schlichten und kräftigen Schwankerzählungen die Schwächen und Torheiten der verschiedensten Menschen und Stände auf. Er wurde dabei auch derb und drastisch, war aber völlig frei von der maßlosen Grobheit und Bitterkeit der Satire seiner Zeitgenossen. Er schloß seine Schwänke mit einer lehrhaften Nutzanwendung. Ähnlich wie in neuerer Zeit Gottfried Keller in den „Sieben Legenden", besaß auch Sachs die Sicherheit des Gemütes, heilige Stoffe mit köstlichem Humor zu behandeln. So führt er den lieben Gott vor, wie er die Kinder der Eva im Lutherschen Katechismus prüft und die Kenntnisse der reinlichen Kinder gut, die der schmutzigen schlecht findet (Comedia „Die ungleichen Kinder Evä"); so erzählt er, wie Petrus für seine Überhebung, das Weltregiment besser führen zu wollen als Gott, lustig bestraft wird: Petrus verzichtet auf die Regierung, da schon die ihm zum Schutz befohlene Geiß so viel Mühsal bereitet (S. Peter mit der Geiß). Oder der gutmütige Petrus hat einmal unbedachterweise einen Trupp Landsknechte in das Paradies gelassen, der dort sich so wüst beträgt, daß er mit List, nämlich einen Alarm vor der Pforte, hinausgelockt werden muß. Oder Sachs erzählt endlich mit unbefangenem Humor von einem Fastnachtsurlaub des Petrus auf die Erde.

Von den gleichfalls in Reimpaaren geschriebenen 208 Dramen sind die Fastnachtspiele die wertvollsten. Sachs erhob das unerfreuliche und rohe Fastnachtspiel zu künstlerischer Bedeutung. Er führte eine ergötzliche Welt lebendig und natürlich vor, erreichte in den besten Stücken eine gedrungene, flott fortschreitende Handlung und eine sichere Gesprächsführung, er strebte auch danach, bloße Situationskomik zu vermeiden und den Menschentypen persönliche Züge zu verleihen. Im „Narrenschneiden" werden dem geschwollenen Kranken die Narren der Hoffahrt und Unmäßigkeit, des Geizes und Neides u. a. aus dem Leibe geschnitten; im „Heißen Eisen" wird ein schlechtes Eheweib überführt; im „Roßdieb von Fünfingen" entlassen die tölpischen Bauern den Dieb mit einem Zehrpfennig und dem Auftrage, sich nach der Ernte zur Hinrichtung einzufinden, weil sie fürchten, daß sonst ihre Felder zertreten werden. Manche der von gesundem und freundlichem Humor durchzogenen Spiele haben noch heute ihre Wirkung nicht eingebüßt.

Dagegen haben Sachsens ernste Dramen (Komödien: d. h. Stücke mit glücklichem, Tragödien: d. h. Stücke mit traurigem Ausgang) nur noch geschichtliche Bedeutung. Heldenhafte und tragische Gegenstände entsprachen Sachsens beschaulicher Natur und bürgerlich kernhafter Moral nicht. Hier zeigt sich, daß Sachs ganz naiv, d. h. ohne an Kunstgesetze und an seine eigene Begabungsrichtung zu denken, schuf. Der Sinn für Heldengröße, das geschichtliche Verständnis für die Charaktere wie für Ort und

Zeit, in die diese gestellt („historisches Kostüm"), und ebenso der dramatische Bau fehlt diesen Stücken. Sachsens ernste Dramen sind nur aneinandergereihte epische Gesprächszenen mit äußerlicher, ganz willkürlicher Akteinteilung. Verdienstlich aber bleibt, daß Sachs 1527 in der „Lucretia" das erste Beispiel der Bearbeitung eines tragischen Stoffes aus dem Altertum gab, daß er überhaupt als erster das ernste weltliche Drama neben Fastnachtspielen und geistlichen Stücken pflegte und so das Stoffgebiet der bürgerlichen Dichtung erweiterte. Sachs wählte seine dramatischen Stoffe aus Bibel, Legende, Geschichte und Sage, aus mittelhochdeutschen Epen und italienischen und französischen Novellen.

Der schlichte, tüchtige Hans Sachs ist der Vertreter der Sitte und der Anschauungen des ehrenwerten, derben Bürgertums der Reformationszeit und der beste Vertreter der bürgerlich-volkstümlichen Dichtung des Mittelalters überhaupt. Obwohl Anhänger der Reformation, blieb er in jener Zeit maßloser Streiterei weitherzig und sachlich, obwohl von den Überlieferungen der Antike beeinflußt, blieb er im ganzen frisch und volkstümlich. Wenn dieser Volksdichter, der in so glücklicher Weise bürgerliche Kultur mit Reformation und Humanismus verschmolz, nicht zu reiner Kunsthöhe gelangte, so lag das am Glauben an den sittlichen Lehrzweck der Dichtung und am Mangel an Formsinn, den er mit den Zeitgenossen teilte. Man unterschied noch nicht zwischen epischer und dramatischer Kunst, man besaß noch nicht den Sinn für Bühnenwirkung, das Gefühl für natürlichen Rhythmus des Verses (S. verfügt nur über den sog. „Knüttelvers") und die Einsicht vom Zusammenhang zwischen Stoff und Form. Die Dichter des 17. Jahrh. verachteten daher Hans Sachs, und erst Goethe brachte den liebenswerten Poeten mit dem Gedicht „Hans Sachsens poetische Sendung" wieder zu Ehren. Die schönste Darstellung des Menschen Sachs schuf Richard Wagner in den „Meistersingern".

2. Schauspiel der Reformationszeit.

a) **Protestantisches Tendenzschauspiel.** — War schon früher das Fastnachtspiel der kirchlichen Satire dienstbar gemacht, so trat jetzt das Drama in den Dienst der Reformation. So ließ 1523 der Berner Nikolaus Manuel von Bürgersöhnen öffentlich sein Streitdrama „Vom Papst und seiner Priesterschaft" aufführen, ein Volksstück, das sich scharf gegen den unchristlichen Pomp des Papsttums und gegen die Ausbeutung der Gläubigen durch kirchliche Gnaden- und Strafmittel richtete und das wahre evangelische Leben herbeisehnte. —

Luther erklärte das geistliche Schauspiel für ein gutes Verbreitungsmittel der biblischen Lehre und für einen nützlichen Lebensspiegel und empfahl die Bücher Judith und Tobiä zur dramatischen Bearbeitung. Infolgedessen pflegten die Protestanten das geistliche Drama. Sie mieden das Passionsspiel (Hans Sachsens Passionsspiel hat nur 31 Personen und eine Aufführungsdauer von wenigen Stunden!) und die Legende, behandelten einzelne vorreformatorische Stoffe unter protestantischem Zuschnitt, bearbeiteten aber zumeist einzelne biblische Erzählungen im Anschluß

an Luthers Bibel. Der Zweck dieser Stücke war sittliche Belehrung oder Verteidigung der Lutherschen Lehre. Joseph und Susanna wurden als Vorbilder der Keuschheit dargestellt; Susanna, Rebekka und die Hochzeit zu Kana lehrten die trotz der Aufhebung des Ehesakraments den Protestanten eigene Wertschätzung der Ehe und wandten sich gegen den Zölibat; der verlorene Sohn wurde als Beispiel der evangelischen Rechtfertigungslehre behandelt. Weltliche Possenhaftigkeit kam trotz der Angriffe auf die katholische Kirche nicht auf. Dichterischer Wert und höhere Kunstform geht den protestantischen Tendenzstücken ab. Die Darsteller waren Bürger und Schüler.

Zu den protestantischen Dramenschreibern gehören der Fabeldichter Burkhart **Waldis**, der 1527 mit seinem „Verlorenen Sohn" die biblischen Dramen eröffnete (der ältere Sohn, Vertreter der Werkgerechtigkeit, ist als Mönch dargestellt!), der Pfarrer Paul **Rebhun**, der in seiner „Susanna" ein hübsches Bild des Familienlebens zeichnete und schon neue Versmaße (Jamben und Trochäen) anwandte, der vielseitig begabte Humanist **Frischlin**, der aber in erster Linie ein glänzender lateinischer Poet war, und Hans **Sachs**, der etwa 50 biblische Schauspiele schrieb.

b) **Lateinische Schulkomödie.** — Zur Übung in der lateinischen Sprache wurden von den Schülern der protestantischen Lateinschulen die beliebten Stücke des Terenz und des Plautus aufgeführt. Man schickte häufig den Stücken oder den einzelnen Akten deutsche Einleitungen oder Inhaltsangaben voraus oder veranstaltete eine zweite Aufführung in deutscher Sprache. Auch neue Dramen wurden im terenzianischen Stil gedichtet und aufgeführt. Infolge der Empfehlung Luthers entstanden seit 1530 biblische Schulkomödien nach dem Muster des Terenz, meist von Schulrektoren verfaßt. Sie zogen den Stoff knapper zusammen, beschränkten auch die Personenzahl, waren in Akte geteilt, gaben als Einlagen Chorgesänge und erforderten zur Aufführung nur eine ganz einfache Bühneneinrichtung. Die deutschen Bibeldramen von Hans Sachs, Waldis und Rebhun waren durch diese Eigenschaften der lat. Schuldramen beeinflußt. Zur Blüte gelangte das lateinische Drama in Straßburg, wo Johann Sturm sein eifrigster Pfleger wurde und wo ein öffentliches Akademietheater entstand. Auch die Jesuiten begannen Ende des 16. Jahrh., ein prunkvoll ausgestattetes lat. Drama zu pflegen. Leider! Denn das lat. Drama verkörperte die Zurücksetzung der Muttersprache und die beginnende Abhängigkeit der deutschen Dichtung vom Auslande.

c) **Wandertruppen der englischen Komödianten.** — Seit 1592 kamen von England Berufsschauspieler herüber und traten in größeren Städten (z. B. Nürnberg) und an Fürstenhöfen (z. B. beim Herzog Heinrich Julius von Braunschweig) auf. Sie spielten in englischer Sprache, fanden aber trotzdem bei den deutschen Hörern Verständnis und Gunst, weil sie ihre Darstellung mit lebhaftem, wohlberechnetem Gebärdenspiel begleiteten, dem Auge viel effektvolle Vorgänge, wie Blutvergießen[1]) und andere Greuelszenen, Aufzüge und Tänze zu schauen gaben, zwischendurch Instrumentalmusik einflochten und besonders die ernsten Darbietungen durch die deutsch gesprochenen Späße der lustigen Person unterbrachen. Dieser Witzmacher, der Nachfahr des italienischen Harlekin, nannte sich nach

[1]) Sehr naturalistisch floß rotgefärbtes Wasser aus verborgenen Schweinsblasen!

seinem Lieblingsgericht (Jean Potage, Pickelhäring) oder wurde späterhin auch Hans Wurst genannt. Die Engländer spielten unter anderem das Faustdrama von Marlowe und Shakespearesche Stoffe, aber nur als verstümmelte und entstellte, effekthaschende und schwülstige Prosawiedergaben des Inhalts. — Der Herzog Heinrich Julius, bei dem die Engländer längere Zeit spielten, überbot die englischen Schauerszenen in seinen Dramen, die er unter englischem Einfluß in Prosa schrieb und mit Musik, Gesang, Tanz und mit Späßen der lustigen Person schmückte. Zum erstenmal gebrauchte er die Mundart zur Erzielung komischer Wirkungen. Der Nürnberger Notar Jakob Ayrer, der in Sachsens Bahnen dichtete, suchte auch von der neuen Schauspielkunst zu gewinnen. Er blieb zwar bei seinen Reimpaaren, entlehnte von den Engländern aber die lustige Person (die er jedoch als Träger einer kleinen Nebenrolle in die Handlung einbezog), manche Effektmittel des Grausens (der Gehängte am Galgen, das blutige Haupt auf der Schüssel) und die neue Gattung des Singspieles.

Während des 30jähr. Krieges hörte der Zuzug fremder Schauspieler auf. Die Truppen ergänzten sich durch deutsche Mitglieder, fingen an, deutsch zu spielen, und verwandelten sich so in wandernde deutsche Theatertruppen. Früher hatten sich Meistersinger, Bürger und Schüler zu Aufführungen zusammengetan; im 17. Jahrh. bildete sich infolge des Auftretens der englischen Truppen in Deutschland der Stand deutscher Berufsschauspieler. Die Bezeichnung „englische Komödianten" haben sich die deutschen Schauspieler der Reklame halber noch lange beigelegt.

Während in England Shakespeare seine Meisterwerke schrieb, verharrte das deutsche Schauspiel im Tiefstande. Wohl hätte man gegen Ende des Jahrhunderts das reiche Stoffgebiet Hans Sachsens weiter pflegen und Sachsens epische Darstellung zur dramatischen und bühnenwirksamen ausgestalten können, wenn man von der Schulkomödie den besseren Aufbau und die bessere Entwicklung der Handlung, von den Engländern gute Einzelheiten der Bühnenkunst übernommen hätte. Aber dazu fehlte die weitsichtige und schöpferische Persönlichkeit. Alle Keime blieben unentwickelt. Das bürgerliche Drama verkümmerte in Dörfern und Kleinstädten, die Schulkomödie wurde durch das von fremden Vorbildern abhängige Gelehrtendrama ersetzt, und die wandernden Schauspielertruppen wandten sich den sensationellen „Haupt- und Staatsaktionen" zu. Erst durch Lessings Wirken schlug dem deutschen Schauspiel die Befreiungsstunde.

25. Unterhaltende und belehrende Prosa des 16. Jahrhunderts

1. Durch die Übersetzung des aus Spanien nach Frankreich gewanderten hohlen und unerfreulichen Abenteuer- und Liebesroman Amadis drang besonders in die Adelskreise der französische Geschmack ein. Der Moderoman wuchs allmählich zu einem Riesenwerk an und wurde vorbildlich für höfisch galantes Wesen. Aus dem Lateinischen und Französischen wurden für das Volk alte Sagenstoffe übersetzt. Diese Volksbücher,

massenweise auf schlechtem Papier gedruckt, mit Holzschnitten geschmückt und auf Jahrmärkten feilgehalten, erzählten die fesselnden und rührenden Geschichten von der schönen Magelone, von Fortunatus, vom Kaiser Oktavianus und von den vier Haimonskindern. — Der Schöpfer des deutschen Prosaromans wurde Jörg **Wickram** aus Colmar. Von dem im 15. Jahrh. übersetzten französischen Helden- und Liebesroman ausgehend, schrieb er frei erfundene bürgerliche Romane oder ehrbare Ritterromane mit Helden aus einfachen Ständen. Der Erziehungsroman „Der Knabenspiegel" führt an den Lebensläufen eines Bauernknaben und seines ritterlichen Pflegebruders den Segen einer guten und den Unsegen einer törichten Erziehung vor; im „Goldfaden" (1557) gewinnt ein armer Hirtensohn eine Grafentochter. Wickrams bürgerlich-erziehliche, weitschweifige Romane haben nur geringe dichterische, aber um so mehr geschichtliche Bedeutung: sie sind die ersten volkstümlichen Romane eigener Erfindung, die auch schon Bilder aus dem Leben der Gegenwart zu zeichnen versuchen. Wickram fand bei seiner Begründung des deutschen Romans keine Nachfolge. Der ausländische Einfluß siegte über seine schlichten Geschichten, der „Amadis" gewann auch das gebildete Bürgertum. Wickram verfaßte eine für jene Zeit „ehrbare", für uns aber noch genügend derbe Sammlung von Schwänken im Rollwagenbüchlein. — Echte deutsche Volksbücher waren die Schildbürger (zuerst 1597 „Lalenbuch" genannt), worin bürgerliche Torenstreiche dargestellt wurden, und die Geschichte von **„D. Johann Fausten,** dem weitbeschreyten Zauberer und Schwartzkünstler" (1587). Zwei Tatsachen haben dieses literargeschichtlich wichtigste der Volksbücher schaffen helfen: der Glaube an Teufelsbündnisse und der Forschungsdrang des stürmisch ringenden 16. Jahrhunderts, der sich nicht nur in den Forschungen eines Kopernikus, sondern auch in allerlei naturphilosophischen, kabbalistischen und magischen Geheimwissenschaften, in Astrologie und Alchimie offenbarte.

Faust sagt sich aus Wissensdrang von der Theologie los, wird ein „Weltmensch" und wendet sich der Medizin und den Natur- und Geheimwissenschaften zu. Er „nahm an sich Adlers Flügel und wollte alle Gründ am Himmel und Erden erforschen". In seinem „Fürwitz" schließt er einen Vertrag mit dem Teufel, versinkt im Taumel des Sinnengenusses, durchquert die Hölle und die Welt bis zu den Gestirnen, vollführt Zauberkünste an Fürstenhöfen, vermählt sich mit Helena, findet endlich für seine Überhebung ein jämmerliches Ende und verfällt der Hölle.

Der Gestalt Fausts lag die geschichtliche Persönlichkeit eines landfahrenden Geheimkünstlers Dr. Faustus zugrunde. Auf sie wurden alle Sagen, Legenden und Anekdoten von Zauberern und ihren Teufelsbündnissen übertragen, und Fausts Geschichte wurde nun von einem geistlichen Schriftsteller allen hoffärtigen, fürwitzigen, trotzigen und gottlosen Menschen zu einem warnenden Beispiel aufgestellt, wie der vermes-

jene Wissenstrieb zu sündlichen Teufelswerken und zur Hölle führt.

Das Faustbuch verbreitete sich schnell, rief schon 1588 Volkslieder auf Faust hervor, wurde ergänzt und ausgeschmückt, ins Englische übersetzt und in England von Marlowe dramatisiert. Die englischen Komödianten brachten Marlowes Werk als Schauertragödie nach Deutschland, und hier lebte die Geschichte Fausts auf der Volksbühne, im Puppentheater und in neuen Volksbüchern fort.

In der Fausterzählung siegt beschränkte Rechtgläubigkeit und Teufelsglaube über freien Forscherdrang, Theologie über Naturwissenschaft. Diese Anschauung konnte nicht auf die Dauer bestehen. Als die Aufklärungszeit das Recht und die Größe der freien Forschung verkündete, als Lessing den sündhaften Erkenntnistrieb für das Höchste und Heiligste erklärte, da konnte auch Faust nicht mehr der Hölle anheimfallen. Und nun konnte auch Goethe dem alten „rohen Volksmärchen" den tiefsten Gehalt geben und Faust, den Strebenden, durch göttliche Barmherzigkeit erlöst werden lassen.

Heitere und ernste Erzählungen, wie sie geistliche Redner und Schriftsteller als lehrhafte Beispiele in Predigten und erbaulichen Schriften verwendeten, sammelte der Franziskanermönch Joh. Pauli in „Schimpf (= Scherz) und Ernst" (1522) „zur Besserung der Menschen".

2. Auf dem Gebiet der **wissenschaftlichen Prosa** entwickelte sich die geschichtliche Prosa, da der Humanismus und die kritische Betrachtung der Kirchengeschichte durch die Reformation den Sinn für Geschichte geweckt hatten. Der Humanist Wimpheling schrieb die erste deutsche Geschichte in lateinischer Sprache, Frank eine deutsche Chronik von Noah bis zum Jahre 1531, Aventinus seit 1526 die vortreffliche Bayrische Chronik, Aegidius Tschudi die von Schiller bewunderte und für den Grafen von Habsburg und Wilhelm Tell benutzte Schweizerchronik. Kulturgeschichtlich wertvoll sind eigene Lebensbeschreibungen, wie die vom Ritter Götz von Berlichingen und die von den Schweizern Platter. Erdkundliche Beschreibungen lieferte Münster in seiner Kosmographie. Der Fortschritt der Wissenschaft wird weiter durch die Namen Geßner, Kopernikus und Kepler bezeichnet.

II. Von Opitz bis Klopstock: Von Gelehrtendichtung zu nationaler Dichtung 1624—1748

Zeit des Kampfes um Sprache und Dichtung (Vorbereitungsjahre der klassischen Zeit)

26. Streben nach reiner Muttersprache

„Unsere teutsche Sprach ist nicht dergestalt arm und bawfällig, wie sie etliche naßweise nunmehr machen, die sie mit frantzösischen und italiänischen Plätzen also flicken, daß sie auch nicht eyn kleines Brieflein fortschicken, es seye denn mit anderen Sprachen dermaßen durchspickt, daß einer, der es will verstehn, fast in allen Sprachen der Christenheit bedörfft Erkanntnuß haben, zu großer Schande und Nachtheil unserer teutschen Sprach, die in jhr solch vollkommenheit hat, daß sie auch alles, was da könnte fürfallen, gar wol kann andeuten und verständlich gnug ohne zuthun anderer Sprachen zu verstehen geben."

So leitet die Klage des Fabricius von Hilden (um 1600) ein trübes Jahrhundert deutscher Dichtung ein. Nicht nur lateinische Wörter hatten seit der Zeit des Humanismus in der deutschen Sprache Bürgerrecht erhalten (in Rechtswissenschaft, Arzneikunde, Schul- und Kanzleiwesen), sondern seit 1550 auch französische. Unter Karl V. fing die kaiserliche Kanzlei an, im Verkehr mit den Fürsten das Französische zu gebrauchen. Fachausdrücke für das Heerwesen wurden der französischen Sprache entnommen (General, Infanterie, Offizier). Sogar spanische und italienische Wörter fanden Aufnahme (Adjutant, Granate). Die Sprache der Kaufleute war mit Fremdwörtern durchsetzt. Die Verwelschung erreichte ihren Höhepunkt zur Zeit des 30jähr. Krieges. Jetzt begann die „alamodische" Zeit, die Fremdländerei in Sitte, Kleidung, Erziehung und Sprache. Die alamodische, allerhand Fremdwörter in die deutsche Sprache mengende Schreibart galt als fein und geistreich.

Es konnte nicht fehlen, daß einsichtige Männer zusammentraten, um der Verunstaltung der Muttersprache entgegenzuwirken. Die bedeutendste Vereinigung zur Säuberung und Pflege der Sprache war die **„Fruchtbringende Gesellschaft"**, die 1617 bei Gelegenheit einer Leichenfeier auf einem weimarischen Schlosse vom Fürsten Ludwig von Anhalt gegründet wurde, als der kürzlich aus Italien heimgekehrte Hofmann Kaspar von Teutleben von einer italienischen Gesellschaft zur Pflege der Muttersprache, der florentinischen Academie della Crusca, erzählte. Die Satzungen der Fruchtbringenden Gesellschaft verpflichteten die Mitglieder, sich der Einmischung fremder und mundartlicher Wörter zu enthalten und sich der besten Rede und reiner, deutlicher Schreibweise zu befleißigen.

Die Gesellschaft, über den Unterschied des Bekenntnisses hinwegsehend, zählte Fürsten (z. B. den Großen Kurfürsten), Adlige und bürgerliche Gelehrte und Dichter zu ihren Mitgliedern. Diese führten nach italienischem Vorbilde sonderbare Gesellschaftsnamen (Ludwig = der Nährende), Wappen und Wahlsprüche. Das Wappen der Gesellschaft war ein Palmbaum (daher die spätere Bezeichnung „Palmenorden"). Der Vereinigung haftete manches Spielerische an, sie strebte aber ernsten, nationalen Zielen zu und wirkte nicht ohne Verdienste. Zur Zeit der Fremdländerei hielt sie das Ideal der reinen Schriftsprache hoch, erzog ihre Mitglieder zum Gebrauch der Muttersprache und zur Anteilnahme an deutscher Dichtung und trug durch Herstellung möglichst guter Übersetzungen von bedeutenderen ausländischen Dichtungen zur Entwicklung des Formensinnes bei. Von Mitgliedern der Gesellschaft gingen auch die ersten Arbeiten zur Regelung der deutschen Sprachlehre und Rechtschreibung aus.

So 1641 die Arbeit des Hallischen Rektors Gueinz, der die Wörter Sprachlehre, Zeitwort, Mehrzahl, Einzahl, Endung und Doppelpunkt für lateinische Bezeichnungen einführte. **Schottel** gab 1663 seine „Ausführliche Arbeit von der deutschen Haupt-Sprache" heraus. Er war nicht nur Sprachfreund, der sich aus Liebhaberei mit der Sprache beschäftigte, sondern der größte wirkliche Sprachforscher vor Jacob Grimm. Er verdeutschte in seinem Buche alle lateinischen Bezeichnungen (Stammwort für radix, Nennwort für nomen, Doppellaut für diphthongus, Geschlechtswort für articulus, Geschlecht für genus; ferner: Mundart, Wörterbuch, Rechtschreibung, Lustspiel u. v. a.), drang auf vereinfachte Rechtschreibung (für nimmbt, unndt), gab eine Fülle grammatischer Regeln, eine Sammlung von 2400 Sprichwörtern, die ersten Anfänge einer Geschichte der deutschen Dichtung und (in der Zusammenstellung von über 5000 Stammwörtern) die Grundlinien eines deutschen Wörterbuches, das dann vom Mitgliede Stieler bearbeitet und herausgegeben wurde. — Fürst Ludwig unterstützte den Pädagogen Ratichius, der die Pflege der Muttersprache in die Schule einführen wollte.

Nach dem Vorbilde der „Fruchtbringenden Gesellschaft" gründete Philipp von Zesen 1643 zu Hamburg die **Deutschgesinnte Genossenschaft.** Der redliche Purist ging in seinem Übereifer so weit, auch eingebürgerte Lehnwörter — die man noch nicht von den Fremdwörtern unterschied — verdeutschen zu wollen (Fenster = Tageleuchter, Fieber = Zitterweh, Natur = Zeugemutter). Zesen und seinem Kreise verdanken wir aber Wörter wie Augenblick, Verfasser, Heerschau, Gesichtskreis, Vollmacht, Vertrag. — 1644 wurde in Nürnberg vom Patrizier Harsdörfer die Gesellschaft der Hirten an der Pegnitz oder der Blumenorden gestiftet. Diese Gesellschaft verlor sich in die schlimmste Wortspielerei der Schäferdichtung. Harsdörfer wurde bekannt durch seinen Poetischen Trichter, der jedem die Gesetze der „deutschen Dicht- und Reimkunst in 6 Stunden eingießen" wollte, und durch seine kulturgeschichtlich wichtigen Frauenzimmer-Gesprächspiele, die in der Form geselligen Spieles den Frauen die neue galante Bildung übermitteln sollten.

Daß die Sprachgesellschaften keine breitere Wirkung ausüben konnten, lag vor allem am Unglück des Dreißigjährigen Krieges, an jener Zeit traurigster nationaler Zerrissenheit und tiefsten Darniederliegens aller Kultur. Leichen und Trümmer, Schutt und Asche überall, Deutschland ein Tummelplatz fremder, verwilderter Raubscharen: es ist ein Wunder, daß in stiller Gelehrtenstube überhaupt der Sinn für Dichtung und Sprache lebendig blieb. Und nach dem fürchterlichen Kriege kam die Zeit Ludwigs XIV. und Frankreichs erdrückende Vormacht. Fürsten, Adlige und Gelehrte gebrauchten die französische oder die lateinische Sprache oder redeten in französierter Muttersprache. Der größte Philosoph des Jahrhunderts, Leibniz, schrieb lateinisch und französisch und veröffentlichte zwei deutschgesinnte Schriften zur Rettung der geliebten Muttersprache gar nicht, weil er keinen Erfolg erhoffte. — Seit 1885 ist der Gedanke von der Reinigung der Muttersprache von dem um Hebung der Sprache und des Deutschtums hochverdienten Allgemeinen deutschen Sprachverein wieder aufgenommen worden.

27. Martin Opitz

Die gute Absicht des Schlesiers Martin **Opitz** (1597—1639) war, in der Muttersprache eine Dichtung zu schaffen, die der hochentwickelten anderer Völker nicht nachstand. Nach dem Muster alter und neuer, deutscher und fremder Schriftsteller, besonders französischer und niederländischer Renaissancepoeten, stellte er 1624 in seinem Büchlein Von der deutschen Poeterei seine Forderungen an Form und Inhalt der Dichtungen zusammen.

Dem holprigen Knittelverse gegenüber, der ohne Rücksicht auf die natürliche Wortbetonung die Silben mechanisch abzählte, forderte Opitz die Innehaltung der Silbenbetonung im Verse — also den Zusammenfall von Versakzent oder Hebung mit dem Wortakzent — und gleichmäßigen Rhythmus. Nicht nach der Tondauer, nach Länge und Kürze richtet sich das deutsche Versmaß, sondern nach der Tonstärke. Im Deutschen müssen stark- und schwachbetonte Silben, Hebung und Senkung, streng miteinander abwechseln. Es gibt zwei Silbenfolgen: schwach- und starktonige Silbe (Erhalt uns, Herr, bei deinem Wort) und umgekehrt stark- und schwachbetonte (Mitten wir im Leben). Trotzdem das Betonungsgesetz des deutschen Verses vom Quantitätsgesetz der antiken Dichtung verschieden ist, wandte Opitz für die beiden Folgen die antiken Namen Jambus und Trochäus an. Opitz verwarf also die frühere freiere Behandlung der Senkungen (z. B. im Volkslied), die Beweglichkeit und Schönheit des Verses erhöhte, auch die erst von seinen Nachfolgern eingeführten Daktylen und Anapäste. Als Vers empfahl er den gereimten Alexandriner[1]).

[1]) Der Alexandriner, benannt nach einem altfranzösischen Alexanderepos, später der Vers der klassischen französischen Tragödie, ist ein jambischer Sechs-

Er forderte ferner reine Reime und reine Sprache: das von Mundarten und Fremdwörtern freie Lutherdeutsch. — Für die Tragödie schrieb Opitz das Auftreten hoher Personen und blutige Stoffe vor (Totschläge, Kinder- und Vatermorde, Brand, Krieg, Aufruhr, Klagen, Heulen, Seufzen), für die Komödie schlichte Personen und alltägliche Stoffe (Hochzeiten, Gastgebote, Spielen, Betrug und Schalkheit der Jugend, Geiz des Alters u. a.).

Wenn Opitzens Buch auch keine selbständige Leistung war, so sprach es doch zu glücklicher Stunde aus, was viele Schriftsteller und Gelehrte erstrebten. Es trug viel zur Erhebung über den Mangel an Formsinn, über den „Grobianismus" und die Unfläterei des 16. Jahrhunderts bei, es begründete jedoch die Abhängigkeit der deutschen Dichtung vom Auslande und die unvolkstümliche und gekünstelte Gelehrtendichtung. Opitz empfahl die Nachahmung der poetischen Formen der Alten und die Nachahmung der französischen und holländischen Renaissancepoesie, statt die noch aus dem 16. Jahrh. lebendig gebliebenen volkstümlichen Kräfte durch künstlerische Formung zu veredeln und eine Kunstdichtung mit deutscher Eigenart zu begründen. Nun aber begannen die Gelehrten, für die allein die Neugestaltung berechnet war und die nun die Dichtkunst als ihren Alleinbesitz in Anspruch nahmen, unter Mißachtung des Deutsch- und Volkstümlichen französische und niederländische, später auch italienische und spanische Muster nachzubilden. Die unselbständige, gehaltlose Gelehrtendichtung prunkte mit Belesenheit in der eigenen und fremden Dichtung — aus der sie sogar übersetzte Stücke als eigenes Gewächs in ihre Werke einfügte —, glänzte mit gelehrten Kenntnissen und Anspielungen aus Geschichte und antiker Mythologie und trug Erlerntes und künstlich Erdachtes vor, anstatt Erlebtes in natürlicher Form auszusprechen. Ein langer Umweg, den die deutsche Dichtung zurückzulegen hatte, ehe Herders Forderung von der ursprünglichen, nationalen Kunst in Erfüllung ging!

Opitz selber war kein schöpferischer Dichter, sondern höchstens ein Form- und Sprachtalent, und blieb daher in seinen eigenen Dichtungen durchweg auf der Stufe der Nachahmung stehen. Seine Poe-

---

takter mit einem Einschnitt nach dem dritten Takt. Der Alexandriner klingt in der streng auf Wortbetonung haltenden deutschen Sprache eintönig und zerhackt, weil der Vers durch den festen Einschnitt in zwei Hälften auseinanderklafft, weil gewöhnlich zwei Verse zu Reimpaaren zusammengekoppelt sind und weil die Sinneinheit stets mit dem Versschluß endet. Der französische Alexandriner herrschte von Opitz an in der deutschen Dichtung, bis er seit Klopstock aus der epischen und lyrischen, seit Lessing allmählich aus der dramatischen Dichtung verschwand. In neuerer Zeit wurde der Alexandriner in freierer Behandlung durch Rückert und Freiligrath in epischen und didaktischen Dichtungen angewandt. — Den Alexandriner benutzte Opitz auch für das von ihm aus dem Italienischen eingeführte Sonett.

sie entbehrte der Wärme und Gestaltungskraft, wollte belehren und ergötzen und strebte nach nüchtern verstandesmäßiger Klarheit. Opitzens Lieder, Oden und Sonette wurden vorbildlich für die Lyrik seiner Anhänger. In „Zlatna" und im „Vesuvius" gab Opitz Muster für das lehrhaft beschreibende Gedicht, dessen Gattung bis auf Lessing gepflegt wurde. Mit der Übersetzung des Singspiels „Dafne" verpflanzte er die italienische Oper nach Deutschland, die an den Höfen eine Pflegestätte fand und das Schauspiel zurückdrängte. Durch die „Schäferei von der Nymphe Hercinie" führte er die ursprünglich italienische Schäferdichtung ein. Der Grundgedanke einer Rückkehr von der überfeinerten Sitte zum zwanglosen und unschuldigen Naturleben war darin ins Unwahre verzerrt: allerlei verkleidete Renaissancehirten und Nymphen führen gelehrte, gezierte und empfindsame Gespräche in einer ganz unwirklichen Natur. Trotzdem Opitz klagte, daß sich die Dichtung zur Gelegenheitspoesie erniedrigen müsse, verfaßte er viel Gelegenheitsgedichte und beförderte dadurch zu jener Zeit übertriebener Lobrederei die hohle und schmeichlerische, bestellte und bezahlte Gelegenheitsdichtung auf Fürsten und reiche Bürger. Opitz förderte auch den Irrtum von der Erlernbarkeit des Dichtens: er erklärte die Dichtergabe für eine Naturanlage, die aber den rechten Griff durch das Studium der Antike, durch fremde Muster lernen müsse und die durch Fleiß und Übung ersetzt werden könne. Kein Wunder, daß nun die Gelehrten das Dichten als Feld ihrer Gelehrsamkeit betrachteten, daß die Dichtung zur Wissenschaft wurde. — Opitzens beste Gedichte, die den Einfluß des Selbsterlebten erkennen lassen, sind die „Trostgedichte in Widerwärtigkeit des Krieges", die die Greuel des Krieges vorführen und die Evangelischen zum mannhaften Ausharren ermahnen. Verdienstlich war Opitzens Herausgabe des Annoliedes, die das Lied vor dem Untergange bewahrte.

Der weltkluge Opitz, als Schriftsteller wie als Persönlichkeit unselbständig, diente abwechselnd streng katholischen und protestantischen Herren. Seine Zeitgenossen überhäuften ihn unverdientermaßen mit Ehren und Würden. Kaiser Ferdinand II. krönte ihn zum Dichter und adelte ihn (von Boberfeld). Die Königsberger Dichter empfingen ihn 1638 bei einem Besuche mit fürstlichen Ehren und besangen ihn als „der Deutschen Wunder". Fleming beweinte seinen Tod: „Du Pindar, du Homer — du Herzog deutscher Saiten." Bei fast allen Dichtern der Folgezeit kann man Opitzens Einfluß beobachten.

28. Lyrik des 17. Jahrhunderts

1. Der bedeutendste Lyriker des 17. Jahrhunderts, **Paul Fleming**, war von Opitz zur deutschen Dichtung angeregt. Er wurde 1609 im Vogtlande geboren, nahm 1633—39 als Arzt an Gesandtschaften teil, die der Herzog Friedrich von Holstein zur Anknüpfung von Handelsbeziehungen nach Rußland und Persien schickte, und starb schon 1640 zu Hamburg. Wenn Fleming auch in Opitz sein Vorbild verehrte, durch Opitzens Regeln beengt blieb und wertlose Gelegenheitsgedichte mit mythologischem

Beiwerk schrieb, so ragte er doch durch sein frisches, ursprüngliches Talent und durch das echte Gefühl, das persönliche Gepräge und die ungesuchte Formkunst seiner Gedichte über Opitz und die modischen Versspieler seiner Zeit empor. Seine wertvollen Gedichte haben die Erlebnisse eines trotz seiner Kürze inhaltreichen Lebens zum Untergrund, sie zeugen von einer klarblickenden, vaterländisch gesinnten und mannesmutigen Persönlichkeit, sie lassen auch ins reine, innige Gemüt des Dichters blicken und offenbaren seine Frömmigkeit, seine Liebe und seine mit Wehmut und früher Todesahnung vermischte Lebenslust. Noch lebendig ist das schlichte Reiselied von 1633 „In allen meinen Taten", ferner das auf eine Kaufmannstochter in Reval gedichtete „Ein getreues Herze wissen" und das Geistliche Lied „Laß dich nur nichts dauern". Von Flemings Sonetten (in Alexandrinern) sind bekannt das in Persien verfaßte „An sich", das seine trefflichen Lebensgrundsätze zusammenfaßt, und die drei Tage vor dem Tode verfaßte Grabschrift mit ihrem stolzen Selbstgefühl: Mein Schall flog überweit, kein Landsmann sang mir gleich.

In Königsberg hatten sich einige Musiker und Dichter, die gleichfalls in Opitz ihren Meister erblickten, zu einem geselligen Verein zusammengeschlossen. Sie pflegten auch die Gelegenheitsdichtung, aber in ihren besten Leistungen gelang es ihnen, echtes Gefühl in schlicht volkstümlicher Form auszudrücken. Der eigentliche Dichter des Kreises war Simon **Dach** (1605—59), vorwiegend bezahlter Gelegenheitsdichter, aber trotz des Zwanges, für Geld zu reimen, doch der Schöpfer so gefühlswarmer, flüssiger und singbarer Lieder wie „Der Mensch hat nichts so eigen" und „Anke van Tharaw". Dieses bestellte Hochzeitsgedicht, ein Preis der Liebe und Treue, war in samländischer Mundart geschrieben und wurde in der Herderschen hochdeutschen Übertragung zum Volksliede („Ännchen von Tharau"). Von Dach stammt das Kirchenlied „O wie selig seid ihr doch, ihr Frommen".

2. Freier, natürlicher und mächtiger als in der weltlichen strömte das Gefühl in der **geistlichen Lyrik** aus. Auf katholischer Seite trat der edle Jesuit Friedrich **Spee** (1591—1635) hervor. Er bekämpfte den Hexenglauben, weil er sich von der Unschuld der Opfer dieses Wahnes überzeugt hatte, als er viele Verurteilte auf den Verbrennungstod vorbereiten mußte. Spee starb am Fieber, das er sich bei hingebender Krankenpflege zugezogen hatte. Spee erstrebte neben Opitz Formenstrenge, war aber mehr von Mundart und Volkslied beeinflußt und besaß zarte Empfindung, inniges Naturgefühl und Bilderreichtum. Unter seinen geistlichen Gesängen, die in der Trutznachtigall vereinigt sind, finden sich neben weichlichen Stücken inbrünstiger Gottes- und Christusliebe kraftvolle und ergreifende Gedichte (Zuversicht, Ermahnung zur Buß,

Trauergesang von der Not Christi am Ölberg). — Der protestantische Arzt Johann **Scheffler** trat 1653 als Angelus Silesius zur katholischen Kirche über und starb 1677 als Priester. Seine Lieder stehen unter dem Einfluß des Hohenliedes und der Schäferpoesie: die „in ihren Jesum verliebte Psyche" ist als Schäferin, Jesus, der Seelenbräutigam, als Schäfer dargestellt. Die besten der geistlichen Hirtenlieder aus Schefflers „Heiliger Seelenlust" sind zu Kirchenliedern geworden: Ich will dich lieben, meine Stärke; Liebe, die du mich zum Bilde; Mir nach, spricht Christus, unser Held. Schefflers mystisch-pantheistische Geistesrichtung, genährt durch das Lesen der Schriften mystischer Gottsucher wie Tauler und Jakob Böhme (Schuhmacher in Görlitz; Hauptwerk „Aurora" 1612), findet ihren Ausdruck in den Reimsprüchen des Cherubinischen Wandersmannes (1657). Manche der bilderreichen Sprüche über sittliche und religiöse Dinge sind klar und schön, andere tiefsinnig, unfaßbar und sogar wahnwitzig (z. B. „Ich weiß, daß ohne mich Gott nicht ein Nun kann leben, Ward ich zu nicht', er muß vor Not den Geist aufgeben" oder „Ich bin so groß als Gott, er ist als ich so klein").

Bei den Protestanten erlebte das Kirchenlied die erste Blüte seit der Reformation. Das Lied des 16. Jahrhunderts, aus dem Geist der Gemeinde heraus gesungen und für die Gemeinschaft bestimmt, schloß mit dem „Wir" alle Gläubigen zusammen und verstärkte dadurch seine Kraft und Bekenntnisfreudigkeit. Jetzt wandte die Not der Zeit, das Erlebnis des furchtbaren Krieges, die Gemüter zu Gott, und das Leid gab dem Liede Inhalt und Tiefe. Damit trat im Liede auch die Einzelpersönlichkeit stärker hervor, das religiöse Fühlen und Denken wurde mehr die Angelegenheit der Einzelseele. Diese setzte sich allein („Ich") mit ihrem Gott in Verbindung, suchte bei ihm Trost in schwerer Zeit oder sprach im empfindungsreichen, weichen Liede ihr glaubensinniges Betrachten und Sinnen aus. Opitzens Einfluß auf die Form zeigte sich zuerst bei Johann Heermann (O Gott, du frommer Gott: Alexandriner), der in das alte Glaubens- und Bekenntnislied schon subjektive Züge hineinflocht. Dann erfolgte der Übergang von dem auf objektiver Kirchlichkeit und auf Gemeinschaftsgefühl beruhenden Bekenntnisliede zum Liede des persönlichen Gefühlslebens durch den größten Kirchenlieddichter nach Luther Paul **Gerhardt**. Dieser war 1607 zu Gräfenhainichen bei Halle geboren, wirkte seit 1657 als Prediger an der Nikolaikirche zu Berlin, legte aber diese Stelle nieder, als er sich dem Verbot des Großen Kurfürsten, auf der Kanzel die Lehrunterschiede mit den Reformierten zu berühren, aus Gewissensbedenken nicht fügen konnte, und starb 1676 als Prediger in Lübben. Gerhardts 131 Lieder besitzen nicht die männliche Kraft der Lutherlieder, teilen mit diesen aber Lebendigkeit und Volkstümlichkeit und übertreffen sie im Stimmungsgehalt. Die

Lieder Gerhardts sind Ausfluß eines innigen und friedsamen, reinen und gläubigen Gemütes, das auf Gott vertraut und die göttlichen Wohltaten preist, das sich über Gottes Hilfe und erbarmende Liebe freut und sich erbaut an der schönen Natur, deren Anblick die Gedanken stets in die himmlische und geistige Welt hinüberschweifen läßt. Gerhardts Lieder lassen die andächtigen Stimmungen ausklingen, die das Gemüt an den verschiedensten Tages- und Jahreszeiten, kirchlichen Festen und in den verschiedensten Lebenslagen empfindet.

Ein Morgenlied ist „Wach auf, mein Herz, und singe", ein Abendlied das friedenvolle „Nun ruhen alle Wälder", ein Passionslied das wertvolle „O Haupt voll Blut und Wunden", das der lateinischen Hymne des Bernhard von Clairvaux nachgedichtet ist. Auf Festzeiten des Kirchenjahres beziehen sich ferner: „Wie soll ich dich empfangen" (Advent), „O Welt, sieh hier dein Leben" (Passion) und „Zeuch ein zu deinen Toren" (Pfingsten). Lieder des Gottvertrauens sind: „Befiehl du deine Wege", „Ist Gott für mich", „Warum sollt' ich mich denn grämen"; voll Naturliebe ist das Sommerlied „Geh aus, mein Herz"; bekannt ist ferner Gerhardts Danklied für die Verkündigung des Friedens 1648 „Gott Lob, nun ist erschollen das edle Fried- und Freudenwort". — Zeitgenössische Kirchenlieddichter waren Rinkart († 1649): „Nun danket alle Gott" (in Alexandrinern), Neander († 1680): „Lobe den Herren" (Daktylen), der Vielschreiber Rist († 1667): „O Ewigkeit, du Donnerwort", Neumark († 1681): „Wer nur den lieben Gott läßt walten", ein Lied der Ergebung in Gottes Schickung wie Rodigasts († 1708) „Was Gott tut, das ist wohlgetan".

29. Das Drama des 17. Jahrhunderts

1. Andreas **Gryphius** (geb. zu Glogau im Todesjahre Shakespeares 1616, † als Syndikus der Vaterstadt 1664), infolge seiner trüben Jugendschicksale und der Not der Zeit ein Lyriker von dunkler, schwermütiger Stimmung, auch Sänger von Kirchenliedern (Jesu, meine Stärke; Die Herrlichkeit der Erden muß Staub und Asche werden), wurde der Begründer des gelehrten Kunstdramas in Alexandrinern. In seinen fünf Tragödien nahm er Seneca und die von diesem beeinflußten französischen und holländischen Renaissancepoeten zum Muster, besonders den Niederländer Joost van Vondel. Die für das Lesen bestimmten Trauerspiele sollten die Menschen durch Vorführung der Eitelkeit und Vergänglichkeit irdischer Dinge bessern. Nach Opitzens Vorschrift treten Standespersonen auf, reden in geschmacklosem Pathos und erdulden ohne tatkräftiges, leidenschaftliches Handeln und ohne tragische Verschuldung gräßliche Schicksale. Wo einmal, wie in „Cardenio und Celinde", bürgerliche Stoffe vorgeführt wurden, entschuldigte sich Gryphius, daß er so niedrige Personen und unwürdige Dinge für ein Trauerspiel gewählt habe. Gryphius wahrte die Einheit der Zeit

— die Handlung überschreitet nicht 24 Stunden —, wechselte aber den Schauplatz. Nach dem Vorbilde des antiken Chors hängte er am Aktschlusse lyrische, in Jamben oder Trochäen abgefaßte Strophen, die „Reyen", an. — Natürlicher und urwüchsiger und daher für uns erfreulicher und bedeutsamer als die Trauerspiele sind die drei Lustspiele des Gryphius, die in Prosa geschrieben sind und ihren Stoff aus mittleren und niederen Kreisen nehmen.

Das Schimpfspiel „Peter Squenz" ist eine freie Nachbildung der Rüpelkomödie der Handwerker in Shakespeares „Sommernachtstraum": ehrsame schlesische Handwerker führen vor dem durchreisenden Fürsten ergötzlich „Pyramus und Thisbe" auf. Der „Horribilicribrifax" hat zeitgeschichtlichen Gehalt: die verwickelte, sich um sechs Liebespaare bewegende Handlung verspottet durch Vorführung zweier Bramarbasse, die grotesk mit ihrer Heldenkraft prahlen, aber nicht den Mut besitzen, gegeneinander das Schwert zu ziehen, das soldatische Maulheldentum des Dreißigjährigen Krieges und zugleich die Sprachmengerei. Die Soldaten flechten, um sich ein Ansehen zu geben, französische und italienische Brocken ein, und der Schulmeister redet in einer lateinisch-griechisch-deutschen Mischsprache. Das beste Lustspiel ist die in ein Singspiel eingeflochtene „Geliebte Dornrose" (1660), eine zum großen Teil in schlesischer Mundart geschriebene Bauernkomödie. Neffe und Tochter zweier verfeindeter Bauern lieben sich trotz aller Verbote, und nach vielen Fährlichkeiten erhält der Bauer Kornblume seine geliebte Dornrose zur Frau. Wegen der einheitlichen und straffen Handlung, der echten Menschenzeichnung, der Lebenstreue und des frischen Humors ist das Stück das beste Lustspiel bis auf Lessing.

2. Die Mängel der Trauerspiele des Gryphius wurden weit übertroffen in den schwülstigen und widerlichen Schauertragödien des Schlesiers **Casper von Lohenstein** († 1683). Lohenstein und sein Landsmann Hofman von Hofmanswaldau erkannten Opitz als Meister der Form an, wollten aber von dessen Nüchternheit, Lehrhaftigkeit und französisch-holländischen Vorbildern los und der Einbildungskraft mehr Raum geben. Zur Verwirklichung dieser verdienstlichen Absicht schlugen beide aber einen Irrweg ein: sie suchten ihr Muster beim Neapolitaner Marino († 1625) und verbreiteten dadurch die Zeitkrankheit des „Marinismus" in Deutschland, ein literarisches Gegenstück zum Barockstil der Baukunst, zu der spanischen Tracht und den geschraubten Umgangsformen jener Zeit. Die „marineske" Schreibweise schwelgte in schwülstiger und gezierter Sprache: sie setzte gesuchte und prunkvolle Umschreibungen an die Stelle des natürlichen Ausdrucks und liebte die Überladung mit süßlichen und blumenreichen Gleichnissen, geschmacklosen Bildern und gelehrten Anspielungen. Nicht nur wegen des „Lohensteinischen Schwulstes", sondern auch wegen des unsittlichen Inhaltes sind die Dichtungen der jüngeren Schlesier und besonders ihrer Hauptvertreter Lohenstein und Hofmanswaldau noch heute verrufen. Von Lohenstein stammt der ungeheuer breite vater-

ländische Helden- und Liebesroman Großmütiger Feldherr Arminius, der weitläufige erdkundliche und geschichtliche Gelehrsamkeit (die ganze römische und deutsche Geschichte!) seiner Darstellung einverleibt. **Hofman von Hofmanswaldau** († 1679), wie Lohenstein ein in den Freistunden dichtender ehrbarer Ratsherr, war lyrisch beanlagt, stößt aber durch Bilderjucht und durch seine schlüpfrigen Stoffe ab.

3. Der Widerspruch des gesunden, natürlichen Verstandes gegen die gespreizte Unnatur und den verderblichen Inhalt der Dichtungen der späteren Schlesier ging von einem volkstümlich und nüchtern denkenden Moralisten aus, dem Rektor des Zittauer Gymnasiums Christian **Weise** (1642—1708). Dieser besaß wohl Begabung zum Bühnenschriftsteller, aber er stellte sie in den Dienst seiner Schul- und Lehrzwecke. Er schrieb seine biblischen und geschichtlichen Stücke für seine Schüler, die sich durch die Aufführung auf angenehme Art Sittenlehren und Kenntnisse, Redegewandtheit und unbefangenes, gutes Benehmen erwerben sollten. Wenn Weise seine lehrhaften Absichten zurücktreten ließ, gelang ihm Besseres, wie die in Prosa geschriebenen Komödien, von denen „Von Tobias und der Schwalbe", eine freie Nachbildung des „Peter Squenz", angeführt sei. Der Phantastik der Lohensteinischen Stoffe gegenüber strebte Weise nach Lebenstreue und Natürlichkeit. Daher ließ er seine Personen schlicht und sogar in ihrer Mundart reden. Wenn Weise durch sein deutsches Schuldrama auch für die Muttersprache in der höheren Schule eintrat, so besaß er zur Durchführung seines Kampfes gegen die jüngeren Schlesier doch nicht die künstlerische Kraft. Von Weises lehrhaften und satirischen Romanen sind „Die drei ärgsten Erznarren in der ganzen Welt" am besten geraten: einzelne Torheitsgeschichten in der Rahmenerzählung von der Suche nach den drei größten Narren.

30. Sinngedicht, Satire und Roman im 17. Jahrhundert

1. Der trotz seiner Verehrung für Opitz von ausländischen Vorbildern unabhängige beste deutsche Epigrammatiker war der Rat des Herzogs von Brieg Friedrich von **Logau** (1604—1655), eine charakterfeste Persönlichkeit von sicherem Blick, reicher Erfahrung und abgeklärter Lebensanschauung. Logaus mehr als 3500 Sinngedichte (1654) sind ein treues Spiegelbild der traurigen Zustände jener Zeit. Mannigfaltig nach Inhalt und Form, geißeln die Reimsprüche mit ernstem Wahrheitsmut und in einfacher, knapper Form treffend die Verwelschung des Vaterlandes in Sitte, Sprache und Kleidung, das Religionsgezänk, über dem das Christentum verloren gehe, den politischen Zerfall des Reiches und die Räuberei der Schweden, sie preisen die deutsche Sprache und mahnen die Deutschen, ihre Eigenart und altväterliche Tüchtigkeit zu bewahren, sie geben endlich eine Fülle von Weisheitslehren über die

verschiedensten Lebenslagen und Lebensverhältnisse und über Torheiten und Laster aller Stände und eine Menge ernster religiöser und sittlicher Mahnungen. Logaus Sinngedichte fanden keinen Anklang, erst Lessing erkannte ihre Bedeutung und gab 1759 im Verein mit Ramler eine Auswahl mit Vorrede und Wörterbuch neu heraus (s. Vorbericht und Anzeige der Neuausgabe in den Literaturbriefen 36, 43 und 44). Manche der Sinnsprüche sind jetzt allbekannt: Hoffnung ist ein fester Stab; Gottes Mühlen mahlen langsam; Freude, Mäßigkeit und Ruh schließt dem Arzt die Türe zu u. a.

2. Satire.

Von vaterländischem Eifer getrieben, schrieb der treffliche elsässische Jurist Mich. **Moscherosch**, der das furchtbare Treiben des Soldateskaauswurfes, Hunger und Pest kennen gelernt hatte, im teilweisen Anschluß an den Spanier Quevedo seine Prosasatiren in der Form allegorischer Traumbilder: Gesichte Philanders von Sittewald (1645). Die gelehrt überladenen Strafpredigten kämpfen mit sittlichem Zorn und unversöhnlicher Bitterkeit gegen Zeitgebrechen, so gegen die Verderbnis des Soldatentums und die Welschsucht. In dem Traumbild „A la mode Kehraus" gelangt der verwelschte Philander zur Burg Geroldseck im Wasgau und findet dort die alten Helden Arioviſt, Armin, Siegfried und Wittekind. Alles an dem „neusüchtigen Deutschling" ist alamodisch: Name, Tracht, Bart, Perücke, Mischsprache. Ein Gericht der Helden soll entscheiden, ob Philander ein Deutscher sei, und hierbei wird die Verwelschung gegeißelt. — Volkstümlicher war die Satire des Hamburger Pastors Balthasar **Schupp** († 1661), der sich im „Deutschen Lehrmeister" gegen die leere Modedichtung wandte und in einzelnen „Traktätlein" lebendige, humorvoll plaudernde Sittenbilder zeichnete und mit Beispielen belegte Ermahnungen gab. — Der Mecklenburger **Lauremberg** schrieb 1652 für seine Landsleute vier plattdeutsche „Scherzgedichte", in denen er die Alamoderei in Wandel, Manieren, Kleidertracht, Sprachmengerei und Titelsucht verspottete, sich als Gegner der modischen, durch Opitz begründeten Dichtkunst bekannte und für das heimatliche Niederdeutsch eintrat.

Der volkstümlichste Satiriker war der Barfüßerpater und Hofprediger **Abraham a Santa Clara** zu Wien (eig. Ulrich Megerle aus dem Badischen, 1644—1709). Der beliebte Kanzelredner hatte stets eine ernste und tüchtige Sittenlehre im Auge und wollte stets schonungslos Laster und Unsitten geißeln, wirkte aber in seinen Volkspredigten durch die starken Mittel derb-komischer Satire: spaßhafte Einfälle und Vergleiche, komische Auslegungen, Schwänke, Schnurren und Wortwitze. Die eigenartige Mischung von Heiligem und Weltlichem, von Ernst und Komik verrät sich auch in Abrahams Hauptschrift Judas der Erzschelm, die im Anschluß an eine sagenhafte Lebensbeschreibung des Judas lebendige Sittenbilder zeichnet und religiös-sittliche Betrachtungen gibt, und besonders in seinen kleineren Schriften, wie in der Türkenpredigt von 1683 „Auf, auf, ihr Christen", die Schiller zur Kapuzinerpredigt

in Wallensteins Lager benutzte, und im Weckruf nach der Abwendung der Türkengefahr. Die Eigenart Abrahams zeigen etwa solche Sätze:

„In Mauritanien ist ein weißes Gesicht etwas Seltsames, in Italien sind die gelben Haare etwas Seltsames, in Deutschland sind die Elephanten etwas Seltsames, in Amerika sind die Hunde etwas Seltsames, in China sind die Pferde etwas Seltsames, bei Höfen und großen Herren ist die Wahrheit etwas Seltsames" (Judas), oder:

„Hinweg mit denjenigen Soldaten, die lieber von den Muskatellern als von den Musketen hören, die lieber mit der Decken als mit dem Degen umgehen, die lieber zu Freßburg als zu Preßburg in der Garnison liegen" (Auf, auf, ihr Christen).

3. Roman.

Vergessen sind heute die aufgeschwellten, mit Gelehrsamkeit belasteten, bilderreichen und schwülstigen heroisch-galanten Moderomane des 17. Jahrh., die meist von Liebes-, Helden- und Staatsbegebenheiten aus fernen Zeiten und Ländern, von Rittern, Schlachten, Schiffbrüchen und Zweikämpfen erzählten und oft zwei Liebende nach Überwindung vieler Gefahren und bunter Abenteuer vereinigten. Ein erfolgreicher Vertreter der beliebten Staats- und Heldengeschichten war der Sprachreiniger Philipp von Zesen, der freilich zum Problemroman fortschritt, indem er der Vereinigung der Liebenden nicht mehr rein äußere, sondern seelische und sittliche Widerstände entgegensetzte. So im Seelengemälde „Die adriatische Rosemund", wo die Verbindung scheitert, weil die Personen sich nicht über den Unterschied des Bekenntnisses hinwegzusetzen vermögen.

Alles, was den Moderomanen der Gelehrten fehlte — lebendige Gestalten, Zeichnung einer seelischen Entwicklung, Wirklichkeitstreue —, fand sich in einem Kulturroman, der das wirkliche Leben der jüngsten Vergangenheit dichterisch zu gestalten und greifbar lebendig darzustellen vermochte. Er war der bedeutendste Roman des 17. Jahrh. überhaupt: Der abenteuerliche Simplicissimus (1668) von **Christoffel von Grimmelshausen.** Dieser, um 1625 zu Gelnhausen geboren und als zehnjähriger Knabe von den Hessen gefangen, durchzog als Soldatenjunge und Musketier im Kaiserlichen Heere die Lande vom Schwarzwald bis Westfalen, war nach 1640 Regimentsschreiber des Kommandanten von Offenburg, hatte nach dem Friedensschluß verschiedene Stellungen inne, bis er 1667 das bequeme Amt eines bischöflich straßburgischen Schultheißen zu Renchen im Schwarzwalde erhielt, das ihm Zeit zu schriftstellerischer Arbeit ließ. Zu Renchen starb Gr. 1676. — Grimmelshausen hatte sich selbständig literarische Kenntnisse erworben. Er kannte Werke der Zeitgenossen und älterer Dichter (z. B. Sachs), die aus Spanien eingeführten Schelmenromane und besonders die volkstümliche Literatur: Märchen, Sagen, Volkslieder, Schwänke. Er schrieb auch heroisch-galante Moderomane, errang sich aber seine hohe Bedeutung erst dadurch, daß er unbefangen die Hauptzüge seines eigenen Jugendlebens zu der planvollen Darstellung eines psychologisch begrün-

deten Menschenschicksals, zur inneren und äußeren Entwicklung eines Menschen auf dem großen Hintergrunde des Dreißigjährigen Krieges ausgestaltete.

Von einem Bauern im Spessart erzogen, entflieht Simplicissimus auf Anraten einer Magd, als Kürassiere, die der weltfremde Knabe für Wölfe hält, das Gehöft seines Pflegevaters überfallen und anzünden. Er findet Aufnahme bei einem gottsuchenden Einsiedler, der ihm die erste Kunde von Gott und Welt übermittelt (s. Kap. vom idyllischen Waldaufenthalt mit dem Liede „Komm, Trost der Nacht, o Nachtigall"). Nach dem Tode seines Lehrers kommt Simplicissimus halb als Narr, halb als Page zum Kommandanten von Hanau, wird von Kroaten geraubt, geht unter die Soldaten, zeichnet sich als kühner Parteigänger aus und erwirbt als tüchtiger Jäger von Soest Ansehen und Reichtum. Er macht Reisen bis nach Paris, verliert Geld und Schönheit, sinkt bis zum Bettler, Räuber und Quacksalber, wird dann Bauer und zieht sich nach wechselvollem, abenteuerlichem Leben als Einsiedler in die Wildnis des Spessart zurück, um Frieden zu finden und sich auf ein seliges Ende vorzubereiten.

In die bunten Schicksale hüllt sich das innere Werden eines Menschen und macht den Abenteurerroman zum Entwicklungsroman. Der lebensunkundige, rat- und hilflose Knabe tritt nach dem Tode des Einsiedlers ins Leben hinaus, wird als Narr seiner Umgebung überlegen und reift zum selbständigen Dragoner, der das Leben geschickt beherrscht. Reichtum und Glanz erwecken in ihm Stolz und Hochmut: er rühmt sich seiner Stellung, seiner Pferde und Kleider und will es den Edelleuten gleichtun. Der Überhebung folgt der Umschwung. S. sinkt von seiner Höhe zum Räuber herab. Der treue Herzbruder versucht, den Gesunkenen zu heben, der sich schließlich bekehrt und an den Stätten seiner Jugend den verlorenen Jugendfrieden zurückgewinnt.

Der Wert und die Bedeutung des Romans liegt in der planvollen Darstellung dieser Menschenentwicklung, in der individualisierenden Menschengestaltung statt der schematischen und typischen des Moderomans, dessen Helden schattenhaft und leblos waren, endlich in der lebendigen Anschaulichkeit und Naturwahrheit, mit der die selbstgeschaute Wirklichkeit, die Zeit wilden Greuels, gezeichnet ist. Volles, sprudelndes Leben ist das wichtigste Merkmal des Romans: hier ist das eigene Erleben, die eigene Erfahrung von Jugend an zu einem „Bruchstück einer großen Konfession" umgegossen, hier ist die Fülle des Lebens ausgeschöpft und künstlerisch gebändigt. Viel seltener als in den Moderomanen, denen ganze gelehrte Abhandlungen eingefügt waren, wird das Wissen angebracht, vereinzelt wird auch die Ansicht des Dichters über die Besserung der deutschen Zustände geäußert (vgl. 3. Buch: Begegnung mit einem Irrsinnigen). Frische Natürlichkeit, goldener Humor, treffliche Lebensweisheit und milde Frömmigkeit durchziehen das Werk und erhellen das düstere Gemälde, das naturgemäß manche abstoßende Züge enthalten muß. So bietet das Buch von der Landstörtzerin Mamzelle Courasche, eine der dem Hauptwerke nachgeschickten „Simpli-

cianischen Schriften", ein erschütterndes Bild jammervoller Verworfenheit und Gemeinheit. Grimmelshausens kraftvolle Sprache vermag die verschiedensten Stimmungen wiederzugeben, sie findet die rechten Töne für das Unheimliche, Düstere und Ergreifende wie für das Freudige und Innige, sie verwendet auch volksmäßige und mundartliche Formen.

Der „Simplicissimus" gehört zur Gattung der Schelmenromane, die 1586 in Spanien durch den „Lazarillo de Tormes" von Mendoza begründet wurde. Der Schelmenroman war im Gegensatz zum phantastischen Heldenroman ein bürgerlicher Abenteurerroman. Er handelte von Glückskindern aus den niederen Ständen, von Betteljungen, die durch Pfiffigkeit zu Besitz gelangen, und reihte einzelne schwankhaft geschilderte Lebensstufen des früh seine Laufbahn beginnenden Gauners an der Hand eines biographischen Fadens locker aneinander. Von Spanien aus wanderte der Schelmenroman in andere Länder; seit 1615 wurde er auch mehrfach ins Deutsche übertragen und teilweis in deutsches Gewand gekleidet. Grimmelshausen kannte mehrere Übertragungen und wurde von ihnen in Einzelheiten der Form beeinflußt (biographische Ich-Erzählung, Einschiebung von Episoden und moralisierenden Stellen), lieferte aber den ersten deutschen Roman dieser Gattung, der, selbständig und urdeutsch in Spiegelung der Zeit, Eigenschaften und Charakterentwicklung des Helden, Ton und Sprache, alle seine Vorbilder weit übertraf. Der beliebte Roman wurde vielfach nachgeahmt; die Nachahmungen („Simpliciaden") verschwanden erst seit dem Eindringen des englischen Familienromans nach 1740. Die Romantiker, zuerst Brentano, wiesen wieder auf den „Simplicissimus" hin.

Im 6. Buche, einer nachträglichen Fortsetzung des Romans, wurde der ursprüngliche Schluß verändert. S. geht auf die Pilgerreise nach Jerusalem, wird durch einen Schiffbruch auf eine unbewohnte Insel verschlagen, bleibt mit Willen dort und beschließt friedlich sein Leben. Diese Erzählung ist die erste Robinsonade, eine Art Vorläufer zu Defoes Robinson, der 50 Jahre später (1719) erschien, häufig ins Deutsche übertragen und nachgeahmt (so in der Insel Felsenburg von Schnabel 1731: Geschichte der Kolonie Felsenburg und Schicksale ihrer nachgewanderten Mitglieder), vom Schulmann Campe für die Jugend bearbeitet und von Rousseau als Erziehungsbuch hoch geschätzt wurde.

Die prahlerischen und lügenhaften Reiseromane vom Ende des 17. Jahrh. wurden vom Leipziger Studenten Chr. **Reuter** 1696 in der Reisebeschreibung Schelmuffskys köstlich verspottet. Der verzogene, unwissende und armselige Schelmuffsky, der seine Vaterstadt kaum verlassen hat, in seiner plumpen Aufgeblasenheit aber den adligen Weltmann spielen möchte, erzählt seine erfundenen Erlebnisse und Abenteuer, z. B. Aufenthalt in Indien, Wagenfahrten im sandigen Venedig, Fußwanderung von Hamburg nach London, Aufenthalt in der Heringsstadt Rom, Unfälle durch Schiffbruch und Seeräuber.

31. Wissenschaftliche Prosa des 17. Jahrhunderts

Der erste große deutsche Philosoph, einer unserer vielseitigsten Gelehrten und schärfsten Denker war Gottfr. Wilh. (von) **Leibniz** (1646

bis 1716). Er begründete nicht nur ein dauerndes philosophisches System, sondern war auch als Mathematiker, Rechtsgelehrter, Geschichtsforscher und Sprachkenner bedeutend. Obwohl er meist französisch oder lateinisch schrieb, bekundete er doch seine Treue gegen die deutsche Sprache durch zwei hinterlassene Schriften (Ermahnung an die Deutschen, Unvorgreifliche Gedanken), in denen er die Verbesserung und Reinigung der Muttersprache für eine nationale, um der Freiheit willen notwendige Pflicht erklärte, gegen die Bewunderung des Französischen ankämpfte und das Deutsche für würdig zu wissenschaftlicher Darstellung erachtete. — Der **Pietismus**, durch Phil. Jacob Spener begründet, wollte das Christentum der starren, verstandesmäßigen Rechtgläubigkeit gegenüber wieder zur Sache des Herzens und der werktätigen Liebe machen, zugleich aber dem äußeren Verfall nach dem 30jähr. Kriege wehren und das gesamte Volksleben erneuern durch das Mittel religiöser und weltlicher Bildung. In diesem Sinne war besonders der große Sozialpädagoge des Pietismus, Aug. Herm. **Francke**, tätig, der seit 1692 in Halle wirkte und hier seine großartigen Schulanstalten gründete. Spener wie sein Schüler Francke haben über Religion und Erziehung geschrieben. — Auch die Anfänge der Aufklärung fallen ins 17. Jahrhundert. Der wackere Christian **Thomasius** (1655—1728) kämpfte nicht nur gegen Folter und Hexenglauben, sondern auch für die Freiheit der wissenschaftlichen Forschung und für die deutsche Sprache als Sprache der Wissenschaft. Seit 1687 hielt er seine Vorlesungen deutsch, 1688 gab er die erste deutsche literarische Monatsschrift heraus.

32. Die Vorbereitung der nationalen und klassischen Dichtung

A. Gottsched und die Schweizer

Das Aufblühen der Dichtung im 18. Jahrhundert wurde vom Kampf zwischen dem Literaturprofessor Gottsched und den Schweizern Bodmer und Breitinger vorbereitet. Er rief die Geister auf, über Fragen der Dichtkunst nachzudenken.

1. Joh. Christoph **Gottsched**, 1700 als Pfarrerssohn bei Königsberg geboren, wirkte seit 1724 an der Universität Leipzig. Durch die Schule des Aufklärungsphilosophen Wolff gegangen, setzte er sich vernünftige, d. h. verstandesmäßige Regelung und Neuordnung der deutschen Sprache und Dichtung zur Lebensaufgabe. Er gab Lehrbücher, Übersetzungen, Zeitschriften, Dichtungen und Sammlungen in großer Zahl heraus und übte bis um 1740 eine weitreichende und unbestrittene Diktatur über die deutsche Dichtung aus.

a) Gottscheds Verdienste um die Sprache. — Gottsched kämpfte gegen den Gebrauch des Lateinischen und Französischen, gegen Sprach-

mengerei, Mundarten und Schwulst. Er forderte den Gebrauch der obersächsischen Lutherſprache und eine einfache und reine, deutliche und genaue Schreibart. Seine „Beiträge zur kritischen Historie der deutschen Sprache" waren die erste wissenschaftliche Zeitschrift für die Sprache. Der nüchterne Mann verfiel jedoch in den Fehler, die Sprache nur als Verständigungsmittel anzusehen und ihr damit die Ausdrucksfähigkeit für Phantasie und Leidenschaft und freie dichterische Wendungen zu rauben. Gottscheds „Sprachkunst" setzte sich sogar im katholischen Österreich durch. Für die Rechtschreibung stellte Gottsched Grundregeln auf.

b) Gottscheds Poetik. — Gottsched legte seine Ansichten über die Dichtkunst 1730 in seinem „Versuch einer kritischen Dichtkunst vor die Deutschen" nieder. Dieses Buch stützte sich besonders auf Boileaus Art poétique, die wiederum auf dem französierten Aristoteles beruhte. Tiefere Einsicht in das Wesen der Dichtung sucht man bei Gottsched vergeblich.

> Die Kunst ist Nachahmung der Handlungen und Leidenschaften der Menschen; ihr Zweck ist nicht nur Belustigung, sondern vor allem moralische Belehrung, und sie ist um so wertvoller, je mehr sie diesem Zwecke genügt. Ihr Hauptkennzeichen ist verstandesmäßige Klarheit und Regelmäßigkeit. Freilich muß der Dichter poetische Gabe und Einbildungskraft besitzen, aber in ihm soll die Vernunft derart die Oberherrschaft haben, daß er sich nicht zu hoher, leidenschaftlicher, ungewöhnlicher und überschwenglicher Schreibart versteigt. Weil der Inhalt der Dichtung die Hauptsache ist und durch den Verstand erfunden werden muß, kann man auch die Anfertigung von Dichtungen durch Befolgung verstandesmäßiger Regeln unterstützen. Bei der Herstellung einer Fabel suche man eine Handlung zur Veranschaulichung eines moralischen Satzes. Auch bei der Tragödie gehe man von einem moralischen Lehrsatz aus, denke sich eine passende Begebenheit dazu aus, nehme von ähnlichen Ereignissen der Geschichte die Namen, um dem Stoff ein Ansehen zu geben, und teile zuletzt das Ganze in fünf etwa gleiche Teile. Die Handlung darf, um wahrscheinlich zu sein, nur einen Zeitraum so groß wie die Spieldauer, höchstens aber 12 Stunden umfassen, sie muß am Tage spielen, weil die Nacht zum Schlafen bestimmt ist. Die Einheit des Ortes ist auch erforderlich: weil die Zuschauer auf demselben Platze bleiben, müssen es auch die Schauspieler. Die Komödie wählt Personen aus mäßigem Stande, weil es gegen die Ehrerbietung ist, die Großen als auslachenswürdig hinzustellen. Muster für die Dichtung sind die Franzosen und diejenigen Engländer, welche die Franzosen nachgeahmt haben. Der Vers der Tragödie ist der Alexandriner.

Welch eine Nüchternheit, ja Plattheit in diesen rationalistischen, stark an Opitz erinnernden Anschauungen!

c) Gottsched und das Drama. — Roheit und Verwilderung herrschte auf der Bühne, als Gottsched seine Wirksamkeit für das Drama begann. Verschwenderische Fürsten und große Städte pflegten

die italienische Oper[1]), deren prunkhafte Ausstattung und Schauwerk Unsummen Geldes kostete, deren Handlung sinnlos war, bei der die Dichtung nur eine ganz untergeordnete Rolle spielte und die noch dazu unnatürlich gesungen wurde. Die Dramatiker hatten keine Verbindung mit der Bühne. Wie im 17. Jahrh., wo Gryphius seine Dramen für das Gelesenwerden, nicht für die Bühne schrieb, spielten noch jetzt wandernde Schauspielertruppen, meist ohne Sitte und Kunst und von den Gebildeten verachtet, für die niederen Volkskreise ihre schauerlichen, blutrünstigen Haupt- und Staatsaktionen: Stücke von wütenden Tyrannen und geprüften Duldern, roh nach fremden Vorlagen in Prosa zurechtgemacht, ausgestattet mit allerlei Schauwerk und schauspielerischen Effekten, aufgeputzt durch die unflätigen und groben Stegreifpossen des Hans Wurst und dargestellt mit abstoßender Naturwirklichkeit. Während in Deutschland diese trostlosen Theaterzustände herrschten, besaßen die Franzosen eine würdige Bühne und, mit ihr vereinigt, ein regelrechtes, verstandesmäßiges Kunstdrama, das auf der äußerlichen Nachahmung der Antike beruhte und das irrtümlich der von Aristoteles geforderten Einheit der Handlung auch die Einheiten der Zeit und des Ortes hinzugefügt hatte. Pierre Corneille, Racine und Molière waren die Schöpfer dieses Kunstdramas, Boileau hatte seine Regeln aufgestellt. Zu dieser Zeit, als in Deutschland französische Sprache und französischer Geschmack herrschte und jeder noch so winzige Fürst den Versailler Hof nachahmen wollte, lenkte auch Gottsched seine Blicke vergleichend zum französischen Drama und stellte schmerzlich den deutschen Tiefstand fest. Die elegante französische Dichtung schien ihm ein ideales Vorbild, durch dessen Nachahmung die Deutschen zu einem ebenbürtigen Drama gelangen konnten. Daher fertigte er im Verein mit seiner Gattin Luise und anderen Mitarbeitern Übertragungen französischer Dramen an, die er von der Truppe der Schauspielerin Karoline Neuber aufführen ließ, und arbeitete nach französischem und englischem Vorbilde eine deutsche Mustertragödie, den 1731 aufgeführten Sterbenden Cato, ein nach Boileaus Forderungen regelrecht in Alexandrinern geschriebenes nüchternes und wertloses Stück.

[1]) Das erste ständige Opernhaus besaß Hamburg, das erste ständige Hoftheater München. Hier wurde 1670 die Schauspielertruppe des Daniel Treu als kurfürstlich bayrische Hofschauspielertruppe in Sold genommen und mußte als solche 30—40 deutsche Komödien im Jahre spielen. Einige Jahre später wurden in Dresden, wo man 1685 ein Opernhaus errichtete, die Schauspieler des Johannes Velten als Hofschauspieler angestellt. Im übrigen spielten bessere herumziehende Truppen nur zeitweise an Fürstenhöfen, wurden auch mit dem Titel „Hofschauspieler" ausgezeichnet und führten den Titel weiter, ohne wie die Truppen zu München und Dresden im festen Solde eines Hofes zu stehen.

Der geschichtliche Wert dieser Einführung der französischen Alexandrinertragödie lag in der Wiedervereinigung von Drama und Bühne, in der Verdrängung der Haupt- und Staatsaktionen, der straffen Schulung der Form, der Hebung des Theaters in Bezug auf Würdigkeit der Stücke, Schauspielkunst und Schauspielerstand, endlich darin, daß in den Gebildeten die Teilnahme für die Bühne erweckt wurde. Der Hanswurst wurde feierlich verbannt, die Schauspieler spielten zum ersten Mal in geschichtlichen Trachten statt in der Kleidung des 18. Jahrhunderts und wurden gehalten, nicht mehr aus dem Stegreif vorzutragen, sondern die Verse des Dichters zu sprechen. Durch die Gastspielreisen der Neuberin wurde das neue „regelmäßige Drama" und die neue „gereinigte Schaubühne" in fast ganz Deutschland bekannt. Gottscheds Irrtum aber bestand darin, daß er die Durchführung der für unwandelbar gehaltenen Kunstregeln der Franzosen als endgültiges Ziel für die Gestaltung der deutschen Bühne und nicht als Lehrzeit für die spätere Schöpfung eines nationalen Dramas ansah. Ein Mangel war, daß er die brauchbaren Bestandteile des alten Volksdramas beiseite schob und daß er Widerwillen gegen diejenigen Engländer hatte, die nicht Nachahmer der Franzosen waren. Unfähig, das wahrhaft Große und Schöpferische zu erkennen, blieb er an den Franzosen hängen, während er doch im „Nötigen Vorrat zur Geschichte der deutschen dramatischen Dichtkunst" eine wertvolle Quellensammlung deutscher Dramen seit 1450 veranstaltete, um den Vorwurf eines Franzosen zu entkräften, daß die Deutschen keinen Dichter besessen hätten. — Den Streit, der zu seiner Vernichtung führen sollte, hatte Gottsched mit den Züricher Professoren

2. Jakob **Bodmer** (1698—1783) und Jakob **Breitinger** (1701—76). Diese hatten nach dem Vorbilde des englischen „The Spectator", der von Steele und Addison 1711 herausgegeben war, im Jahre 1721 die „Discourse der Mahlern" veröffentlicht, eine Zeitschrift[1]), die, in dem erst durch Lessings „Laokoon" vernichteten Grundirrtum der Zeit befangen, die Dichtung als eine Malerei in Worten auffaßte. Bodmer lernte Mil-

[1]) Die damaligen lehrhaft-schöngeistigen Zeitschriften („Moralische Wochenschriften") nahmen sich den englischen „Spectator" zum Vorbilde. Im ganzen gab es im 18. Jahrh. über 500 moralische Wochenschriften. Genannt seien außer den „Discoursen" Gottscheds „Vernünftige Tadlerinnen" (seit 1725) und der aus Brockes' Kreisen stammende „Patriot" (seit 1734). Die Wochenschriften verbreiteten in der faßlichen und unterhaltenden Form kleiner Erzählungen und Schilderungen im Bürgertum Geistesbildung (engl. Popularphilosophie, Moralreligion, Untersuchungen über literarische Gegenstände, nützliche Kenntnisse u. a.); ihre Sittenschilderungen und Moralien waren aber, der strengen Zensur halber, farblos und matt. Nach und nach büßten die Wochenschriften ihre Bedeutung ein oder wurden auf das rein literarische Gebiet gedrängt.

tons „Verlorenes Paradies" kennen und veröffentlichte 1732 eine Prosaübersetzung des bewunderten Werkes. Gottsched verhielt sich ablehnend gegen die Übersetzung, weil ihm die reiche Phantasie Miltons als ein neuer Lohensteinischer Schwulst erschien. Aber noch blieb er einig mit den Schweizern. Erst als Breitinger 1740 seine „Kritische Dichtkunst" und seine Abhandlung von den Gleichnissen und Bodmer seine Abhandlungen vom Wunderbaren in der Poesie und von den poetischen Gemälden veröffentlichte, brach der Streit aus. Zwar setzten auch die Schweizer der Dichtung den nützlichen Zweck der Besserung und Belehrung der Menschen und erklärten sogar die äsopische Fabel — die Morallehre im poetischen Gewande — für die höchste Gattung der Poesie. Aber sie verteidigten das Recht des Gefühls und der Einbildungskraft: unbeschadet der in jeder Dichtung eingeschlossenen moralischen Lehre solle die Einbildungskraft, obwohl von der Vernunft geleitet, in ihrem lebendigen und freien Schaffen nicht durch strenge Gesetze eingeschnürt und durch Handwerksregeln gehindert werden, sondern Spielraum haben, um neue Inhalte, Bilder und — innerhalb der Grenzen der Wahrscheinlichkeit — Wunderbares zu erfinden. Ja das Wunderbare sei das eigentliche Poetische, und somit solle die Dichtung eigentlich ein „lehrreiches Wunderbares" erzeugen. Dieses „lehrreiche Wunderbare" finde sich bei den Engländern, besonders bei Milton, und daher seien die Engländer höher zu schätzen als die Franzosen. Das Trauerspiel brauche auch nicht nur von Fürsten und Helden zu handeln, sondern von traurigen und notleidenden Personen ohne Rücksicht auf ihren Stand. Diesen Ansichten gegenüber, die Gottscheds nüchterne Verstandesmäßigkeit und französischen Regelzwang zurückwiesen und die Kunstlehre an die germanisch-englische Dichtung anschlossen, blieb Gottsched eigensinnig und anmaßend bei seiner alten Überzeugung: die Dichtung ist vorwiegend Verstandessache, also durch feststehende Regeln bestimmbar, die Phantasie ist Ursache der Unregelmäßigkeit und Unnatur, das Wunderbare ist fast ganz zu verwerfen. Der Streit entbrannte zu voller Heftigkeit, als im Jahre 1748 Klopstock die ersten drei Gesänge seines „Messias" veröffentlichte und nun ein deutsches Gedicht nach Miltons Vorbilde der Gegenstand des Angriffs und der Verteidigung wurde. Die Schweizer begrüßten Klopstock als den Messias der Poesie, Gottsched stellte der „sehr affischen" (seraphischen) Dichtung „Klopfstocks" lobpreisend das schwächliche Epos „Hermann" seines Anhängers Schönaich als besseres Werk gegenüber. Mit Klopstock traten die jüngeren Geister auf die Seite der Schweizer. Lessing räumte mit Gottsched ungerecht hart auf, indem er ihm im 17. Literaturbrief alle Verdienste absprach. Verspottet und vergessen ist Gottsched 1766 gestorben.

Ein weiteres Verdienst erwarben sich die Schweizer um das Bekanntwerden der mittelalterlichen Dichtung. Sie gaben eine Sammlung von Minneliedern und den zweiten Teil des Nibelungenliedes heraus. Trotzdem sie mehr Gefühl für das wahre Wesen der Dichtung besaßen als Gottsched, haben sie späterhin für Klopstocks Oden, für Lessing, Herder, Goethes „Werther" und „Iphigenie" kein Verständnis besessen. Auch sie wurden wie ihr Gegner zu Literaturgreisen, über die das junge Geschlecht hinwegschritt.

B. Einzelne dichterische Vorboten der klassischen Dichtung

1. Einsam steht am Anfange des 18. Jahrh. der erste wirkliche Dichter der neuen Zeit, der Schlesier Christian **Günther** (1695—1723), reich begabt, aber durch verhaßtes Studium, hoffnungslose Liebe, Ausschweifung, Fluch des Vaters und Mangel an sittlicher Kraft früh in den Tod getrieben. „Er wußte sich nicht zu zähmen, und so zerrann ihm sein Leben wie sein Dichten", sagte Goethe von ihm. Inmitten des Schwulstes, der Unnatur und Nüchternheit der Dichtung seiner Zeit bot Günther zum ersten Mal Gelegenheitsgedichte im Goethischen Sinn: eine Lyrik, die unmittelbar dem eigenen leidenschaftlichen Erleben entquillt, die von Liebesglück und Liebesqual singt oder in ergreifenden Herzenstönen vom Kampf gegen die Leidenschaft, vom haltlosen Versinken, vom wilden Aufbäumen gegen das Schicksal, von bitterer Reue oder frommer Ergebung beichtet. Echtheit und Wahrheit des Gefühls spricht aus dem „Abendlied", den „Bußgedanken", dem ergreifenden Gedicht „Über die Worte: Ich hatte viel Bekümmernis". Aber reinen Eindruck erzeugen die Gedichte dieses zerrissenen Lebens nicht, weil in ihnen Schönheit mit Geschmacklosigkeit, Tiefgefühl mit sittlicher Unreife gemischt ist.

2. Zwei Naturschilderer wurden schon eher als die Schweizer von englischen Vorbildern beeinflußt und gewannen Bedeutung für die Ausbildung des Naturgefühls: Brockes und Haller. Der weitgereiste Hamburger Ratsherr **Brockes** († 1747) lernte Popes Idyllen und Naturschilderungen und dann Thomsons „Jahreszeiten" kennen und schrieb nach ihrem Vorbilde seit 1721 seine Gedichtbände „Irdisches Vergnügen in Gott".

Die Beobachtung und Schilderung der Natur in den einzelnen Bildern (z. B. Kirschblüte bei Nacht, Frühe Knospen an einem Birnbaum, Die Ameise) bedeutete für jene Zeit eine Neuentdeckung der wirklichen Natur. Abgesehen vom Liede Gerhardts war die Naturbesingung im 17. Jahrh. nur ein künstlicher, papierner Schmuck der Schäferdichtung gewesen. Jetzt wurde die einzelne Naturerscheinung mit sinniger Freude betrachtet und geschildert. Aber diese Naturfreude stand noch im Banne der religiösen und moralischen Belehrung. Die Natur erschien

als Zeugnis von Gottes Weisheit und Güte. Sie sollte dem Menschen nicht nur zur Belustigung, sondern zur Erbauung und sittlichen Besserung dienen und ihn zum Lobpreis der Herrlichkeit des Schöpfers antreiben, der alle Tiere und Pflanzen zum Nutzen oder zum Vergnügen der Menschen geschaffen hat. Die nüchterne Nützlichkeitsbetonung erscheint uns Heutigen als kleinlich und geistlos (z. B. Luchsklaue ist als Heilmittel gegen Schwerenot und Krampf nützlich, und mit den Bälgen der Lüchse wird großer Handel betrieben), wie wir überhaupt Brockes' weitschweifige und ermüdende Schilderungen aus allen Naturreichen jetzt gering bewerten. Doch behält Brockes seine geschichtliche Bedeutung als Vorbereiter des Naturgefühls eines Kleist und Klopstock. Vom Abschreiben der Natur zu moralischen Zwecken geht die Entwicklung allmählich zum reinen, tiefen und umfassenden Naturgefühl, das in Goethe seine Vollendung findet. Brockes gebrauchte auch schon flüssige freiere Rhythmen.

Auch der Schweizer **Albrecht von Haller** (geb. 1708 zu Bern, als Naturforscher, Arzt und Anatom einer der berühmtesten Gelehrten seiner Zeit, 17 Jahr lang Professor in Göttingen, gest. 1777 in seiner geliebten Vaterstadt) war von Pope und Thomson beeinflußt. Sein bekanntes Jugendgedicht Die Alpen (ersch. 1732), von Lessing der Naturbeschreibung, also der redenden Malerei, zugewiesen (s. Laokoon XVII), bildete nach Art, Größe und Auffassung des Stoffes einen Fortschritt über Brockes hinaus. Es besang die damals für abschreckend und ungesund gehaltenen Alpen und ihre Bewohner, aber nicht aus reiner Freude an den Wundern des Hochgebirges, sondern aus moralischen Erwägungen. Mit der oft anschaulichen und bilderreichen Beschreibung der Alpenlandschaft verknüpfte Haller nämlich den Gedanken vom Gegensatz der neumodischen, sittlich verdorbenen Kultur der Städte mit dem unschuldigen Naturleben. Er pries das Volk glücklich, das durch den sittlichen Einfluß der Alpen einfach, weise und unverdorben geblieben sei, und predigte schon vor Rousseau die Rückkehr zur Natur. Wohltuend heben sich auch in Hallers philosophischen Lehrgedichten („Über den Ursprung des Übels"), deren Gattung Haller im Wettbewerb mit Pope in Deutschland begründete, die großen Gedanken und edlen Gesinnungen von der Hohlheit der Erzeugnisse Gottschedscher Richtung ab. Aber noch fehlte der dichterische Gehalt, mit dem erst Schiller die philosophische Gedankendichtung füllte. Persönliche Erlebnisse gestaltete Haller in dem Liebeslied auf seine Gattin („Doris") und in zwei Liedern auf deren Tod („Trauerode beim Absterben seiner geliebten Marianne").

3. Im Gegensatz zum ernsten, gedankentiefen Haller stand der gleichaltrige Hamburger Friedr. von **Hagedorn** (1708—1754), ein fröhliches Weltkind, dessen Weisheit heitere Geselligkeit und edle horazische Lebensfreude war. Seine Lieder von Freundschaft, Wein und Liebe sind Vertreter des zierlichen Rokokostils: alle leicht und flüssig, anmutig und sangbar. Bekannt sind noch der Vorklang zu Schillers „Lied an die

Freude": An die Freude („Freude, Göttin edler Herzen"), ferner Der Wein („Aus den Reben fleußt das Leben") und Der Mai („Der Nachtigall reizende Lieder"). Hagedorns Verserzählungen haben eine knappe, gefällige Nutzanwendung, so „Johann der Seifensieder" mit seinem Lob fröhlicher Armut. Ebenso natürlich, launig und behaglich erzählen die Fabeln, die Hagedorn nach dem Vorbilde Lafontaines dichtete (Das Hühnchen und der Diamant, Stadtmaus und Feldmaus).

4. Die jüngeren Dichter, die sich von Gottsched lossagten und den Schweizern zuneigten, werden gewöhnlich unter dem Namen „Leipziger Dichterkreis" oder „Bremer Beiträger" zusammengefaßt, weil sie in Leipzig studierten und 1744 den Gottschedschen „Belustigungen des Verstandes und Witzes" gegenüber eine neue Zeitschrift gründeten, die nach dem Druckort „Bremer Beiträge" genannt wurde und, literarische Streiterei ausschaltend, die Werke des Freundeskreises veröffentlichte. Die Leipziger Dichter bilden den Übergang zu Klopstock. Dieser trat 1746 dem Bunde bei und besang die Beiträger in der Odenreihe „Wingolf". Die volkstümlichste Persönlichkeit des Kreises war der Leipziger Professor der Beredsamkeit und Moral Chr. Fürchtegott **Gellert** (1715—1769), eine schlichte, reine und schüchterne Persönlichkeit, aber trotzdem als „Hofmeister Deutschlands" von außerordentlichem moralischem Einfluß. Alle Stände vom Bauern bis zum Prinzen verehrten Gellert, vielen diente er als Gewissensrat, und sogar Friedrich d. Gr. schätzte ihn. Goethe urteilte: „Gellert ist das Fundament der sittlichen Kultur bei den Deutschen — an ihn, Tugend und Religion glauben, ist bei unserem Publiko beinahe eins." Trotz seines Bruches mit Gottsched verharrte Gellert bei der alten Geschmacksrichtung. Zweck der Dichtung war ihm die Lehre, als Hauptverdienst des Dichters sah er den Einfluß auf Gottesfurcht, Sittlichkeit und Vernunft an. An Lafontaine geschult, ließ er nach dem Vorgange Hagedorns 1746 und 1748 seine Fabeln und Erzählungen erscheinen, die ihn zu unserem berühmtesten Fabeldichter machten. Es waren zumeist poetische Erzählungen aus der Menschenwelt, erfüllt vom Geist des engen deutschen Lebens jener Zeit, durchzogen von schalkhaftem Humor und harmloser Satire, beschlossen mit oft umständlich breiten Nutzanwendungen und vorgetragen in einfacher und natürlicher, klarer und fließender Erzählweise. Die Erzählungen malten breit aus, ersparten durch leicht faßliche Bilder dem Leser tieferes Nachdenken und stimmten auch in ihrer Moral mit der Meinung und dem Geschmack des Bürgertums überein. Noch dazu ein Abbild des liebenswerten Gellertschen Wesens, wurden sie zum beliebtesten Hausbuch aller Stände. Bekannt sind noch: Der Prozeß, Die beiden Wächter, Die Bauern und der Amtmann, Der Maler (von Gellert Friedrich II. vorgetragen), Die Geschichte von dem

Hut, Der sterbende Vater u. a. In Gellerts Bahnen wandelten die Fabeldichter Lichtwer und Pfeffel. Manche Kirchenlieder Gellerts sind zum eisernen Bestande der Gesangbücher geworden. Sie sind Lehrlieder, die dem einzelnen Christen Zergliederungen der Heilswahrheiten oder Betrachtungen über die Tugend geben. Kirchenlieder Gellerts: Dies ist der Tag; Wie groß ist des Allmächt'gen Güte; Mein erst Gefühl sei Preis und Dank; Gott, deine Güte reicht so weit; Jesus lebt; Wenn ich, o Schöpfer, deine Macht; ferner das geistliche Lied „Die Himmel rühmen des Ewigen Ehre".

Mit seinen Lustspielen begründete Gellert die weinerliche Komödie, mit seinem „Leben der schwedischen Gräfin von G..." führte er 1747 den rührsamen Familienroman nach dem Muster des Engländers Richardson in Deutschland ein. Dieser Roman stellte im Gegensatz zum heroisch-galanten Roman des 17. Jahrh. bürgerliche Personen in den Mittelpunkt der Handlung und mied die frühere Abenteuerlichkeit. Er zielte auf moralische Belehrung: er strafte die Sünder und rührte durch Standhaftigkeit des tugendhaften Weibes und Bekehrung der Bösewichte. Gellerts Roman ist freilich noch ziemlich abenteuerlich. In der Folgezeit gelangte der bürgerliche Sittenroman nach englischem Muster zur Herrschaft, bis er um 1785 von den Nachahmungen Wielandscher Romane und von den im Anschluß an Goethes „Götz" entstandenen Ritterromanen zurückgedrängt wurde.

Der Satiriker des Kreises war Wilh. **Rabener** († 1771). Da politische Satire im absolutistischen Sachsen nicht möglich war, da Rabener überhaupt, teils der milden Richtung seines Kreises folgend, teils durch vorsichtige Mäßigung bestimmt, Fürsten und Obere von der Satire ausschloß, blieben als Stoff nur die allgemeinen Fehler der mittleren Stände übrig. So erscheint uns heute Rabeners Gebiet eng und seine Art (oft direkte Ironie) trotz seines scharfen Verstandes, seines Witzes und seiner geschmeidigen Prosa etwas verblaßt. Elias **Schlegel** († 1749) stand zwar in seinen Dramen noch im Bann des französischen Geschmackes, behandelte aber im „Hermann" 1740 zuerst einen nationalen Stoff statt der bisher üblichen aus der antiken oder morgenländischen Welt. Während seiner letzten Lebensjahre in Dänemark wandte sich der Frühverstorbene mehr der englischen Dichtung zu, schrieb trefflich über dramaturgische Fragen und wies auf den Unterschied des französischen und englischen Dramas und auf Shakespeare hin. Leider erlangte er keinen Einfluß, weil seine wichtigsten dramaturgischen Schriften erst lange nach seinem Tode veröffentlicht wurden. Der Thüringer Wilhelm **Zachariä** schrieb nach dem Vorbilde von Popes „Lockenraub" ein komisches Epos: das Alexandrinergedicht „Der Renommiste" (1744). Das scherzhafte Heldengedicht ist wertvoll als anschauliches Kulturbild des zeitgenössischen Studentenlebens. Der Jenaer Raufbold kommt in das galante „Klein-Paris", wo das gepuderte Stutzer- und Schäfertum regiert.

Er bringt durch seine Unsitten und durch seine Tracht die Göttinnen der Galanterie und Mode zum Entsetzen und muß schließlich aus Leipzig weichen.

5. Zu den preußischen Dichtern gehört Ewald von **Kleist**, der seinen Ruhm 1749 durch das in Hexametern (mit Vorschlagsilbe) nach dem Vorbilde von Thomsons „Jahreszeiten" geschriebene Gedicht Der Frühling begründete. Es besteht aus einer Folge stimmungsvoller Naturbilder, wie sie sich an einem Frühlingstage dem Beschauer darbieten. „Der Frühling" gehört noch der Naturbeschreibung an und teilt die religiös-sittliche Betrachtungsweise der Gedichte Brockes' oder Hallers (z. B. den Gedanken der Rückkehr zum seligen, unschuldigen Naturleben), kommt aber bei der Schilderung des segenreichen Frühlingsgewitters schon dem Klopstockschen Naturgefühl nahe. In der begeisterten, Vaterlandsliebe und Tapferkeit atmenden „Ode an die preußische Armee" hoffte Kleist, der preußische Major, 1757 auf Friedrichs Sieg oder auf seinen Heldentod in der Schlacht. Die letzte Hoffnung ging in Erfüllung: Kleist verschied 1759 an den in der Schlacht bei Kunersdorf erhaltenen Wunden. Mitten im Lärm des Krieges hatte er 1759 Heldenmut im Dienst des Vaterlandes verherrlicht in „Cissides und Paches", einer epischen Dichtung in reimlosen Jamben. Zwei makedonische Jünglinge fallen bei der Verteidigung einer Feste gegen die Athener. Auch in der Fabel (Der gelähmte Kranich) und der Idylle (Irin) hat sich Kleist betätigt. Lessing hat seinem Tellheim Züge seines „geliebtesten Freundes" geliehen. — Ludwig **Gleim** (1719—1803) lebte seit 1747 wohlhabend in angenehmer Stellung am Domkapitel zu Halberstadt. Ausgestattet mit Wohltätigkeitssinn und begeistertem Freundschaftsgefühl, unterstützte „Vater Gleim" seine jungen dichterischen Freunde unermüdlich in äußeren und inneren Nöten. Klopstock pries seinen „brennenden Durst, Freunden ein Freund zu sein", Herder nannte ihn den „Allerweltsversorger". Gleim schrieb nach Gellerts Vorbilde Fabeln und nach dem Vorgange Hagedorns anakreontische Liedchen.

Die dem Griechen Anakreon zugeschriebenen Trink- und Liebeslieder wurden in Deutschland mehrere Jahrzehnte lang sehr beliebt und viel nachgeahmt. Auch Kleist, Klopstock, der junge Lessing und noch der junge Goethe haben dieser Mode gehuldigt. Die Nachahmung blieb freilich ein inhaltloses, erdachtes Spiel mit den immer gleichen Motiven — Trinken und Küssen — und den Namen griechischer Göttinnen und Mädchen. Aber das Verdienst der harmlosen Liebhaberei dieser ehrsamen Sänger war die Weiterbildung der leichten und anmutigen Schreibweise Hagedorns und die heilsame Gegenwirkung gegen die schwermütigen und traurigen „Nachtgedanken" des Engländers Young, die dieser nach dem Tode seiner Frau 1742 geschrieben hatte und die seit 1752 in Deutschland viele empfindsame Leser fanden. Auch zur überschwenglichen, melancholischen und teilweis sogar rührseligen Dichtung Klopstocks und seiner An-

„anger bildete die Welt- und Lebensfreudigkeit der Anakreontik eine gute Ergänzung.

Erst unter der Einwirkung des Siebenjährigen Krieges fand Gleim einen kräftigeren Ton. Durch den Krieg kam ja nach Goethes Worten überhaupt erst der „wahre und höhere eigentliche Lebensgehalt in die deutsche Poesie". Das nationale Gefühl wurde außerordentlich gesteigert; jeder war „fritzisch" gesinnt, jeder bewunderte Friedrich, der sich heldenhaft gegen halb Europa verteidigte. Die Frucht der Begeisterung Gleims waren die Preußischen Kriegslieder von einem Grenadier (1758). Die Lieder, einem Mitstreiter in den Mund gelegt, hatten großen Erfolg, weil in ihnen die Dichtung den Weg zu Wirklichkeit und Volksempfinden gesucht hatte, weil jeder in ihnen den Widerhall seiner eigenen Begeisterung fand. Freilich besaßen die gepriesenen Grenadierlieder trotz ihres schlichten Volkstones doch nicht genügend Natürlichkeit, Echtheit und Kraft, um zu Volksliedern zu werden. Lies: Zur Eröffnung des Feldzuges 1756, Siegeslied nach der Schlacht bei Prag, Lied auf die Schlacht bei Roßbach. — Der Justizrat Joh. Peter Uz machte sich von der anakreontischen Spielerei los und schrieb ernste und inhaltreiche Gedichte, z. B. Das bedrängte Deutschland.

6. In dieser Vorbereitungszeit der nationalen Dichtung lassen sich manche Wandlungen feststellen. Die „Nullität" der Zeit, d. h. die ganze Hohlheit der Modedichtung, Franzosennachahmung und unschöpferischen Streiterei, schwand allmählich. Man lernte englische Dichter, wie Milton, Thomson, Richardson und Young, ja auch schon Shakespeare kennen („Julius Cäsar" wurde zu Gottscheds Leidwesen 1741 von Borck übersetzt; Hinweise Elias Schlegels!) und ergab sich in Naturschilderung und Sittenroman englischen Einflüssen. Die englischen Vorbilder lehrten die Versenkung in das Natur- und Seelenleben (Brockes, Haller, Kleist; Empfindsamkeit) und beförderten die Befreiung von alten Schulregeln. Man gebrauchte statt des eintönigen Alexandriners schon freiere Versformen, empfahl schon den fünffüßigen Jambus (angewandt 1749 von Elias Schlegel) und den Hexameter (Breitinger, zeitweise selbst Gottsched) und wandte sich sogar gegen den Gebrauch des Reims (Bodmer). — Bislang war das Dichten vorwiegend eine nachahmende, an die Befolgung von Regeln gebundene Verstandessache und eine Nebenbeschäftigung gewesen. Wohl hatte die deutsche Dichtung, als nach 1740 Kleists „Frühling" entstand, den Verfall vom Anfang des Jahrhunderts überwunden, aber jetzt mußten schöpferische Geister kommen, die das Gefühl an die Stelle des Verstandes, die Begeisterung an die der nüchternen Vernunft setzten, die in der Dichtung ihren Lebensinhalt offenbarten und ihren Lebensberuf fanden, die durch große Taten unsere Dichtung von unwürdiger Nachahmung erlösten und sie fähig machten, die

vorausgeeilte Dichtung anderer Völker einzuholen und zu überflügeln. Die Reihe dieser Geister, die ihrem angeborenen Genius folgten und überraschend wie neue Gestirne auftraten, begann mit dem Lyriker Klopstock.

III. Die zweite Blütezeit: Das Jahrhundert der klassischen und romantischen Dichtung. 1748—1848

33. Klopstock

1. Friedr. Gottlieb **Klopstock** wurde 1724 zu Quedlingburg geboren, wo die in Halle a. S. zum Dr. med. promovierte Christine Dor. Erxleben († 1762) als erste Ärztin Deutschlands wirkte, und zeigte schon auf dem Gymnasium zu Schulpforta Sinn für deutsche, englische und antike Dichtung und für Religion. Bodmers Übersetzung von Miltons „Verlorenem Paradies" machte solchen Eindruck auf ihn, daß er sich mit heiligem Ernst das Ziel setzte, ein deutscher Milton zu werden. Schon auf der Schule faßte der gefühlsweiche, pietistisch fromme Jüngling den Plan, den erhabensten Gegenstand, den Heiland, zu besingen (Ode „Mein Vaterland"). Als er dann in Leipzig Theologie studierte, arbeitete er seinen „Messias" zuerst in Prosa, dann in Hexametern aus und veröffentlichte 1748 die ersten drei Gesänge in den „Bremer Beiträgen". Er ging als Hauslehrer nach Langensalza und folgte, da seine Neigung zu Sophie Schmidt („Fanny", s. An Fanny, Bardale) unerwidert blieb, 1750 einer Einladung Bodmers nach Zürich. Dieser glaubte in dem verehrten Messiasdichter einen weltentrückten Heiligen zu finden, während Klopstock von der Natur ein gut Teil gesunder Lebensfröhlichkeit mitbekommen hatte. Klopstock liebte frohe Wanderfahrt, Reiten, Schwimmen und Eislauf, er schwärmte im Kreise munterer Genossen in der Natur für Freundschaft und Liebe (Ode „Der Zürcher See" 1750). Der puritanisch strenge Bodmer erblickte im jugendlichen Frohmut Leichtsinn, und so war der Bruch zwischen beiden Männern unvermeidlich. Klopstock wurde 1750 von Friedrich V. von Dänemark nach Kopenhagen berufen, damit er in Muße den „Messias" vollenden könne. Er nahm die Einladung an, lernte auf der Reise zu Hamburg Meta Moller („Cidli") kennen, vermählte sich 1754 mit ihr und verbrachte an ihrer Seite vier glückliche Jahre. Nach dem Tode Friedrichs V. folgte er 1771 seinem durch Struensee gestürzten Gönner Bernstorff nach Hamburg, wo er bis zu seinem Tode in dichterischer Tätigkeit, aber ohne eine künstlerische Entwicklung durchzumachen, lebte. 1771 erschien die Buchausgabe seiner Oden, 1773 vollendete er den „Messias",

1774 unternahm er eine Reise an den badischen Hof, auf der er in ganz Deutschland Beweise hoher Verehrung empfing. In Frankfurt besuchte er den jungen Goethe, in Göttingen seine Anhänger, die Mitglieder des „Hainbundes". Den Ausbruch der Revolution begrüßte der 65jährige Dichter mit den „Etats généraux". Als aber die Hoffnung auf Verwirklichung der Freiheitsideale schmählich getäuscht wurde, bekannte Klopstock seinen „Irrtum". Ohne für die größten Werke eines Schiller und Goethe volles Verständnis zu besitzen, ist Klopstock hochbetagt 1803 gestorben und mit fürstlichen Ehren zu Ottensen begraben.

2. **Der Messias.** — Seit seinen Jünglingstagen hat Klopstock fast 30 Jahre lang an dieser Lebensaufgabe gearbeitet (s. Oden: An Fanny, Dem Erlöser, Stunden der Weihe). Den Inhalt spricht der Eingang der Dichtung aus:

Sing', unsterbliche Seele, der sündigen Menschen Erlösung,
Die der Messias auf Erden in seiner Menschheit vollendet.

Klopstock will dem Rationalismus gegenüber Christi Opfertod verherrlichen. In den Gesängen 1—3 werden der Vertrag zwischen Gott und dem Heilande über die Erlösung und die Pläne der Höllenfürsten zur Vernichtung Jesu erzählt, dann wird Jesus im Kreise seiner Jünger gezeigt. Die Gesänge 4—10 enthalten Christi Leidensgeschichte von der Versammlung der Ältesten und Priester bis zum Kreuzestode. In den Gesängen 11—19 werden Christi Auferstehung, seine Erscheinungen, die Begnadigung des gefallenen Engels Abbadona und die Himmelfahrt besungen. Der Schlußgesang berichtet, wie Christus im Himmel durch die Jubelchöre der Engel empfangen wird und seinen Platz neben dem Gottesthron einnimmt.

Der Messias rief bei seinem Erscheinen 1748 überschwengliches Entzücken hervor. Denn man fühlte, daß im Messiasdichter ein Genius erstanden war, der, völlig der dichterischen Eingebung untertan, voll des heiligsten Gefühls und des erhabensten Gedankenfluges den höchsten Gegenstand begeistert ergriffen hatte. Und die schöpferische Sprache mit ihrer Musik, Wucht und Kraft, ihrem Schwung und ihrem Versmaß des Hexameters erschien den empfindsamen Zeitgenossen wie ein nie gehörter Gesang von Engelzungen und rührte sie zu Tränen. Seit der Lutherbibel hatte kein Buch solchen Erfolg gehabt.

Aber schon Lessing erkannte die Schwächen des Messias: Klopstock suche im Übermaß seines Gefühls nur seine Gefühle auszudrücken und erwecke keine klaren Gedanken und Vorstellungen, wo er straff Handlungen darstellen müsse. Bald wurde Klopstock mehr gelobt als gelesen. Denn die Kraft des Messiasdichters nahm ab, und der Zeitgeschmack wandelte sich. Die Aufklärung ernüchterte die schwärmerischen Zeitgenossen, und die hellstrahlenden Gestirne Lessing und der junge Goethe gingen auf. Als der Messias 1773 vollendet wurde, erwarteten ihn kaum noch Be-

geisterung und Teilnahme. Schiller traf 1795 die Wahrheit mit seinem Urteil: „So eine herrliche Schöpfung die Messiade in musikalisch poetischer Rücksicht ist, so vieles läßt sie in plastisch poetischer zu wünschen übrig, wo man bestimmte und für die Anschauung bestimmte Formen erwartet... Klopstocks Sphäre ist immer das Ideenreich. Man möchte sagen, er ziehe allem, was er behandelt, den Körper aus, um es zu Geist zu machen, so wie andere Dichter alles Geistige mit einem Körper bekleiden ... überirdisch, unkörperlich, heilig wie seine Religion ist seine Muse ... aber es verliert sich nichts von der Achtung, die man einer so einzigen Erscheinung, einem so außerordentlichen Genius, einem so sehr veredelten Gefühl, besonders einem so hohen Verdienst schuldig ist" (Über naive und sentimentalische Dichtung).

Der Messias hat hohen geschichtlichen Wert: er begann mit schöpferischer Tat die Erlösung von der Nachahmung der Auslanddichtung und leitete dadurch die zweite Blütezeit unserer Dichtung ein. Daneben führte er auch den antiken Hexameter, freilich nicht in meisterlicher Handhabung, der deutschen Poesie als dauernden Besitz zu. Der Mangel des Messias liegt in Klopstocks lyrischer Anlage begründet. Es gelingt Klopstock nicht, ein fortschreitendes Geschehen und Handeln in objektiver Anschaulichkeit zu gestalten. Er schildert Seelenvorgänge, Gefühle, die die Handlung in den Beteiligten und auch in ihm selber auslöst, gibt breite Reden und Gesänge wieder, schwelgt in seinem Gefühlsüberschwang in Bildern und Gleichnissen und berichtet darüber die Handlung unklar und verschwommen. So werden auch die Gestalten dieser unwandelbar erhabenen Welt nicht durch Handeln lebendig, manche sind sogar ganz unkörperlich-überirdisch (Seelen noch nicht Geborener oder schon Verstorbener, himmlische und höllische Geister). Der Messias ist nicht epischer, sondern lyrischer und musikalischer Art. Anschaulichkeit ist nur zeitweise in Gestalten wie Kaiphas, Judas und Nikodemus erreicht worden. Glücklich sind Zutaten wie Portias Traum oder Abbadonas Begnadigung, lebendig Einzelheiten wie Cidlis Tod im 15. Gesang. Hier finden Klopstocks schmerzliche Erlebnisse am Sterbebette seiner Meta ihre Gestaltung. Der wertvollere Teil der Dichtung ist die erste Hälfte, gegen Schluß verliert sich alles ins Gestaltlose.

3. **Oden.** — Auch Klopstocks Oden wirkten auf die Zeitgenossen als etwas völlig Neues (vergl. Werther, 1. Buch, 16. Juni). Mit Recht: an die Stelle der herkömmlichen regelmäßigen Lyrik, die ihren Zweck in der Unterhaltung oder moralischen Besserung der Leser suchte und sich mit dem Reim äußerlich aufputzte, trat hier eine auf dichterischer Eingebung beruhende Gestaltung wirklicher Erlebnisse und Gefühle, die ihren Zweck in sich selbst fand, die das Innenleben des Dichters in einer selbständigen und schwungvollen, reimlosen und doch musikalischen Dichtersprache offenbarte. Klopstock ergriff große und erhabene Gegenstände mit religiös gestimmter Seele. Seine Form war

neu: er bediente sich antiker Strophenformen[1]) (nach Horaz) oder bildete sie frei nach und schuf seit 1754 mit seinen freien Rhythmen die Hymne (s. Frühlingsfeier), die durch Goethe ihre höchste Vollendung erreichte.

So große Bedeutung Klopstocks Oden für die Entwicklung der neueren Lyrik besitzen, so selten finden wir unter ihnen Stücke, die uns noch reinen Genuß gewähren. Wohl wird einmal schlichtes Gefühl in einfachen Bildern und Versen ausgesprochen (Das Rosenband), wohl einmal Pathos und Reflexion zurückgedrängt, wenn der Tod der geliebten Gattin den Dichter zur Aussprache treibt (Die frühen Gräber, Die Sommernacht), aber zumeist erhebt Klopstock, im Überschwang des Gefühls vergehend oder in feierlicher Erhabenheit schwebend, das Anschauliche und Wirkliche ins Ungreifbare und Übersinnliche oder reflektiert über seine Gefühle. Er schwelgt in Vorstellungen von Tod und Grab (An Fanny), beklagt schwermütig den abgereisten Freund als verstorben (An Giseke), denkt sich — noch ein Jüngling — als Greis an das Grab der Freunde pilgernd (An Ebert), richtet sogar manche Oden an nur vorgestellte „heilige Schatten". Auch die Sprache ist oftmals schwülstig und willkürlich, der Satzbau verwickelt und daher schwer oder gar nicht verständlich (s. Zürcher See Str. 6). Besonders sind die Altersoden gesucht, zerflossen und dunkel. — Übersicht nach Stoffen:

a) Religion: In „Dem Erlöser" bittet der Dichter, der als staubgeborener Mensch im Erkennen beschränkt ist, um Einsicht in die Heilswege Gottes, damit er sie den Erlösten verkündigen kann. — Der „Psalm" enthält den Inhalt des Vaterunsers.

b) Freundschaft: Der „Zürcher See" ist Natur- und Freundschaftsode und Abbild jener empfindsam schwärmenden Zeit. Unsterblichkeit und Freundschaft stehen dem Dichter höher als Frühling, Liebe, Wein und Rosen. Die schöne Elegie „Die frühen Gräber" verbindet gleichfalls empfindsam Natur und Freundschaft. „Der Rheinwein" preist Geselligkeit und deutsche Kraft.

c) Liebe: „An Fanny", „An Cidli", „Das Rosenband". Indem Klopstock, der erhabene Sänger der Religion, sein wirkliches Liebesgefühl aussprach, brachte er die durch die späteren Schlesier in Verruf gekommene Liebeslyrik wieder zu Ehren.

d) Natur: In der „Frühlingsfeier" liegt der Gedanke zugrunde, daß die Erde sogar in den geringsten Wesen Wunderwerke aus der Hand des Schöpfers zeige, daß aber besonders eindringlich die Frühlingsnatur und das Frühlingsgewitter von Gott rede. Der Dichter vergeht bei seinem Frühlingsgange vor Entzücken, vor Ehrfurcht vor der Schöpfung und vor Schauer beim Nahen des Ewigen im Gewitter. Erhaben ist die Sprache in freien Rhythmen, majestätisch die Schilderung der Weltschöpfung und des Gewitters. Klopstock übte keine bloße Naturbeschreibung mehr,

[1]) Alkäische Strophe in „Dem Erlöser" und „Die beiden Musen"; asklepiadische Strophe im „Zürcher See".

da er schon das reinere Naturgefühl besaß, das Stimmung der Landschaft mit der Seelenstimmung zusammenklingen läßt. Aber sein Gefühl war nicht frei von Reflexion.

e) Poesie: „Die Stunden der Weihe", „Die beiden Musen" (die deutsche Dichtung kann sich stolz mit der englischen vergleichen), „Der Hügel und der Hain" (Hügel = Parnaß, Dichtung nach fremdem, antikem Vorbilde, Hain = Eichenwald, Sinnbild für nationale Dichtung).

f) Vaterland: „Hermann und Thusnelda", „Mein Vaterland", „Unsere Sprache". Klopstock blickte nicht wie andere Dichter bewundernd auf Friedrich d. Gr., weil dieser, wie 1780 seine Schrift De la littérature allemande bezeugte, sich verständnislos von der deutschen Dichtung abwandte. Schon 1749 hatte Klopstock den Preis Friedrichs in einem „Kriegslied" gesungen, es aber späterhin vergrollt auf Heinrich den Vogler bezogen. Er suchte sich Stoffe aus altdeutscher Vergangenheit und verherrlichte in einer Zeit politischer Zersplitterung mit glühender Vaterlandsliebe deutsche Tugend, Kraft und Sitte. Klopstocks Oden, die die Gegenwart preisgaben und in der Form unvolkstümlich waren, erlangten erst späterhin größeren Einfluß auf die Entwicklung des Deutschgefühls. Vaterländisch glaubte Klopstock auch zu handeln, als er, durch Gerstenbergs „Gedicht eines Skalden" veranlaßt, den Mißgriff beging, in seinen Oden die antiken Götternamen durch unbekannte nordische — vermeintlich deutsche — zu ersetzen.

4. **Dramen, geistliche Lieder.** — Zur Erweckung des Vaterländischen sollte auch die Wiederbelebung der Bardenkunst beitragen. Klopstock nahm nämlich irrtümlich, indem er barditus als „Bardengesang" deutete, auch bei den Germanen einen Sängerstand der Barden an, wie ihn die Kelten gehabt hatten. In seinem Irrtum wurde er bestärkt, als 1764 die angeblichen Lieder des altschottischen Barden Ossian (3. Jahrh.) in Deutschland bekannt wurden. Sie waren in Wirklichkeit eine empfindsame Neudichtung mit manchen Erweiterungen, verfaßt seit 1760 vom Schotten James Macpherson, berauschten aber gerade durch ihre schwermütige Art die gefühlsseligen Zeitgenossen, die sie für echt hielten, so selbst Herder und der junge Goethe. Zwischen 1769 und 1787 schrieb Klopstock 3 altgermanische Dramen, sogenannte „Bardiete", die, aus Prosadialog mit eingestreuten Bardenliedern bestehend, das Schicksal Hermanns des Cheruskers darstellten. In Einzelheiten stimmungsvoll, als Ganzes mißlungen, sind sie beachtenswert als Zeichen der vaterländischen Begeisterung Klopstocks und verdienstlich durch ihren Hinweis auf die deutsche Vorzeit. — Von vaterländischer Gesinnung zeugt auch Klopstocks Prosaschrift Die deutsche Gelehrtenrepublik (1774). Die deutschen Gelehrten und Dichter bilden eine Vereinigung, deren Gesetze auf dem letzten Landtage aufgezeichnet werden. In diesen Gesetzen legte Klopstock seine Anschauungen von einer nationalen, d. h. von Nachahmung und Auslandbewunderung freien, auf dichterischer Eingebung beruhenden Kunst nieder.

Das geistliche Lied Klopstocks besitzt nicht die Einfachheit und Anschaulichkeit, die das volkstümliche Gemeindelied besitzen muß, obwohl Klopstock nach Schlichtheit strebte und deshalb auch den Reim beibehielt. Als das schönste ist „Auferstehn, ja auferstehn" zu nennen.

5. **Klopstocks Sprache.** — Klopstock schuf eine neue Dichtersprache voll Erhabenheit und Schwung (Eingänge mancher Oden), Großartigkeit

der Bilder und musikalischer Wirkung trotz des Verzichts auf den Reim (beachte die Fülle der Vokale, den Wechsel des Rhythmus!). Schiller nannte Klopstock einen „musikalischen Dichter". Klopstock erfand kühn neue Wortbildungen (beflügeln, beschatten, Erbarmer, Feuerstrom, Traubengestade; „innig" in die Lyrik eingeführt), neuen Wortgebrauch (tauende Rose; ziellose Zeitwörter zielend gebraucht u. a.) und neue Wortfolge. Die Sprache des Gefühls wurde wesentlich bereichert (vergl. „Tränen der Wehmut"; Lächeln oder Verstummen zum Zeichen des Gefühlsüberschwangs; das Schmelzen in „stillen Schmerzen" oder in „süßen Schauern der Seele"; Ausrufe des Gefühls oder Wiederholungen wie „Ich fühl' es, ich fühl' es", bildliche Ausdrücke wie „Süßigkeit der Freundschaft" oder „beseelter Blick"). Die Welt erschien lebendig: der Wein winkt, die Flur gebiert, des Ruhmes Silberton lockt. Freilich büßte Klopstocks Ausdruck, da der Dichter im Überschwang des Gefühls und in der Kühnheit der Neubildungen und des Satzbaues der Sprache Gewalt antat, oftmals Einfachheit und Verständlichkeit ein. Der Gottschedianer Schönaich, der wie sein Meister in der poetischen Sprache nur das für zulässig hielt, was man auch in Prosa sagen kann, stellte alle als schwülstig verdammten Wortbildungen zusammen, aber nach zwei Jahrzehnten waren diese fast zum Allgemeingut der Dichtersprache geworden. Der Einfluß der Klopstockschen Sprache auf Goethe ist nachzuweisen an den Wortzusammensetzungen von „Mahomets Gesang" 1774, ferner in Fügungen wie „wehende Zweige des dämmernden Hains — die Sonne lockt mit Feuerliebe — in heiliger Wonne schweben" u. a.

34. Die Zeit der Aufklärung

1. Nachdem durch die Renaissance die geistigen Kräfte entfesselt waren, schuf die Astronomie ein neues Weltbild (Kopernikus, Galilei, Kepler), begann die Naturwissenschaft, einen selbständigen Weg einzuschlagen (Newton), und gründete der französische Philosoph Descartes die menschliche Erkenntnis auf die Kraft des reinen Denkens. Der Strom geistiger Kräfte erreichte seine größte Tiefe und Gewalt in der Aufklärung. Diese bedeutete nach Kant den „Ausgang des Menschen aus seiner selbstverschuldeten Unmündigkeit". Die Aufklärung erzeugte durch ihr Streben, die Erscheinungen festen Gesetzen unterzuordnen, einen großen Aufschwung des selbständigen Denkens und der kritischen Forschung. Man nennt die Bewegung auch den Rationalismus, weil sie die Vernunft als das allein berechtigte Erkenntnismittel betrachtete.

Die geistige Befreiung von der geheiligten Überlieferung vollzog sich zuerst in England. Als dort nach Abschluß des langen Religionshaders die verschiedenen Religionsformen nebeneinander bestanden, lehrte man, daß allen Formen der Gottesverehrung ein Kreis gemeinsamer Ideen zu-

grunde läge, nämlich die Ideen von Gott, Unsterblichkeit und Vergeltung, die also die Bestandteile einer natürlichen, vernünftigen Religion (Deïsmus) ausmachten. Reine Gottesverehrung und Tugendlehre fand man bei Jesus, dagegen erblickte man im Laufe der kirchlichen Entwicklung so viel eingeschlichenen Irrtum, daß man die Kirchenlehre beiseite schob. Die natürliche Religion sollte die Menschen nicht in Sekten trennen wie die geoffenbarte, sondern in Duldung und Nächstenliebe vereinigen. Neben diese natürliche Religion trat, von Spinoza begründet, eine natürliche Ethik, in der das Sittliche nicht die Überwindung, sondern die Weiterbildung des bisher als sündhaft betrachteten Natürlichen war. — Auch die Grundlagen des Staates wurden untersucht. Man führte ungeschichtlich seine Entstehung auf einen Vertrag zurück, den die Beherrschten mit den Herrschern abgeschlossen hatten. Jene hatten für die Gewährung des Schutzes auf einen Teil ihrer Rechte verzichtet, und daher übte der Herrscher seine Gewalt nur im Auftrage des Volkes aus. Diese Anschauung ließ die Einzelpersönlichkeit im Wert steigen und den Staat nur um der Glückseligkeit des einzelnen willen vorhanden sein. Sie erzeugte die Lehre von der demokratischen und konstitutionellen Verfassung sowie die Lehre vom Naturrecht, dem idealen Recht allgemeiner Gleichheit und daher auch allgemeiner Freiheit.

2. Die Gedanken der englischen Gelehrten wurden in Frankreich selbständig verarbeitet. Von gewaltigem Einfluß war **Voltaire** (1694 bis 1778), der voll Witz und Hohn für Vernunftreligion und Duldung und gegen Kirchensatzung und allerhand Mißstände in seinem Vaterlande kämpfte. Montesquieu († 1755) verurteilte den bestehenden absolutistischen Staat und begründete die Lehre vom Verfassungsstaat. — Eine zweite Richtung ging von Diderot und d'Alembert aus, die unter Mitwirkung bedeutender Schriftsteller 1751 das Riesenwerk der Enzyklopädie begründeten. Diese bot in Form eines Wörterbuchs eine großartige, im Geist der Aufklärung geschriebene Übersicht über alle Gebiete des Wissens. Manche Enzyklopädisten endigten in ihrem erbitterten Kampfe gegen den Druck auf allen Gebieten bei der Unterwühlung aller Lebensformen, bei völligem Materialismus und Atheismus (La Mettrie: Geist ist Bewegung der Materie). — Inmitten des kühlen Vernunftglaubens und des Materialismus knüpfte sich eine dritte Richtung an den Idealisten des Gefühls Jean Jacques **Rousseau** (1712—78), der alle Mißstände seines Vaterlandes aus der verdorbenen Kultur herleitete. Er meinte, daß allein die Kultur den paradiesischen Urzustand der Menschen zerstört und die Ungleichheit der Stände hervorgebracht habe, und daß daher Aufgabe des Menschen sei, zum idealen Naturzustande der Unschuld, Freiheit und Glückseligkeit zurückzukehren. Wie sich nach der Losung „Aus der Unnatur der Zivilisation zur Natur zurück!" die Erziehung gestalten sollte, legte Rousseau in seinem „Emil oder über die Erziehung" nieder. Sein „Contrat social" (1762) wurde das Grundbuch der französischen Revolution. Er forderte eine demokratische Verfassung, in der der allgemeine Wille des Volkes regieren solle.

3. In Deutschland stand schon Leibniz auf dem Boden der Vernunftreligion. Seine Philosophie wurde durch Christian Wolff († 1754) in ein gemeinfaßliches System gebracht, freilich dabei auch verwässert. In klarer deutscher Sprache — auch mit deutschen Fachausdrücken —

geschrieben, verbreiteten sich Wolffs rationalistische „Vernünftige Gedanken" über die philosophischen Fragen schnell in den Kreisen der Gebildeten und begründeten die philosophische Bildung, die später in der sog. Popularphilosophie ihren Ausdruck fand. Zur herrschenden Macht in Kirche, Wissenschaft und Staat wurde die Aufklärung, als im Zeitalter Friedrichs d. Gr. die Gedanken aus England und Frankreich in Deutschland weitere Verbreitung fanden. Friedrich übertrug die Gedanken der Aufklärungsphilosophie auf seine Staatsverwaltung. In religiösen Dingen war er duldsamer Deist („Jeder nach seiner Fasson selig"), er gestattete auch Freiheit des Denkens und wollte als erster Diener seines Staates im aufgeklärten Selbstherrschertum den Gedanken des Menschenwohles verwirklichen. — Der religiöse Rationalismus erklärte die Moral als Ziel der Religion, deutete das Wunderbare natürlich oder vertrat eine reine Naturreligion ohne alles Übernatürliche und forderte Duldung für alle Menschen. — Zur Zeit der fürstlichen Allgewalt konnte sich kein nationales, staatsbürgerliches Denken entwickeln, da dieses ein wirkliches Staatsleben und Beschäftigung mit öffentlichen Fragen voraussetzt. Selbst die führenden Geister huldigten dem Ideal des Weltbürgertums (Kosmopolitismus) und jubelten der französischen Revolution zu, die der ganzen Menschheit Menschenrechte zu bringen schien. — Eine Reihe von Popularphilosophen trug die neuen Anschauungen durch Abhandlungen, Briefe, Gespräche oder Erzählungen über philosophische, wissenschaftliche und lebenskundliche Fragen in den Bürgerstand. So Lessings Freund Moses Mendelssohn, der Breslauer Christian Garve und der Berliner Friedrich Nicolai, bei dem freilich die Aufklärung zur nüchternen, hausbackenen Verständigkeit, zu einer Ableugnung dessen herabsank, was mit der Vernunft nicht zu greifen war.[1]) Diese platte Aufklärerei trat auch in der rationalistischen Verwässerung der alten Kirchenlieder zutage. Aber tiefere Geister rangen nach einem Ausgleich zwischen der gepriesenen Verstandesgemäßheit und den Forderungen des Gefühls und der Phantasie. Die rationalistischen Schulmänner („Philantropen", z. B. Basedow) stellten das

[1]) Zu den Prosaschriftstellern der Aufklärungszeit gehörten ferner: der junge Schwabe Thomas Abbt, der in seinem Buche „Vom Tode fürs Vaterland" die Pflicht der Hingabe des Lebens für den Staat aussprach; der Geschichtschreiber Justus Möser aus Osnabrück († 1794), der seit 1765 seine für alte deutsche wie für westfälische Geschichte bahnbrechenden „Osnabrückischen Geschichten" erscheinen ließ und (in den „Patriotischen Phantasien" später zusammengestellte) kulturgeschichtliche Aufsätze über das westfälische Volkstum schrieb; der charakterfeste Ludw. Schlözer, der im Sinne der Aufklärung gegen staatliche und gesellschaftliche Mißstände kämpfte; der Satiriker Lichtenberg (Erklärung der Hogarthischen Kupferstiche) und der humoristische Romanschriftsteller Hippel.

tugendhafte, aufgeklärte und glückselige Weltbürgertum als Ziel der Erziehung auf.

Die Aufklärung fand ihre Höhe und zugleich ihren Abschluß durch den Königsberger Philosophen **Immanuel Kant** (1724—1804). In seiner „Kritik der reinen Vernunft" untersuchte er die Grenzen des menschlichen Erkennens. Kant wies die Überhebung des Rationalismus zurück, alles durch das Denken begreifen zu wollen, und begrenzte die Erkenntnis auf die Erfahrungswelt: selbst von den sinnlich wahrnehmbaren Gegenständen wissen wir nur, wie sie den Sinnen erscheinen. Alles Übersinnliche muß durch die Vernunft erfaßt werden und ist Gegenstand des Glaubens. In der „Kritik der praktischen Vernunft" untersuchte Kant die Sittlichkeit. Die Aufklärung hatte diese als Mittel zur Erlangung der Glückseligkeit betrachtet. Kant stellte dagegen den „kategorischen Imperativ" auf: der Mensch muß allein aus Pflichtbewußtsein, ohne durch Lohn angespornt zu werden, dem Sittlichen folgen, weil es das Sittliche ist. Die Grundlagen der Religion sind unbeweisbar, weil die Ideen von Gott, Freiheit des Willens und Unsterblichkeit unbeweisbare, aber zwingende Forderungen des sittlichen Bewußtseins bilden. Kants Ausführungen bedeuteten den Sturz der natürlichen Religion.

Die Aufklärung überschätzte einseitig die Arbeit des Verstandes, sie faßte sogar geschichtlich Gewordenes wie Staat, Recht, Religion, Sprache und Kunst als Erzeugnisse des berechnenden Verstandes auf. Daher fehlte ihr das Verständnis für geschichtliches Leben. Erst Herder hatte Blick für das geschichtliche Werden, und erst später wurde der Irrtum überwunden, daß der Verstand mit einem Male eine Staatsverfassung oder eine Vernunftreligion erfunden habe. Trotzdem war die Aufklärungszeit eine Zeit des edelsten Wahrheitstrebens, eine Befreiung von den Ketten des Buchstabenglaubens und der Überlieferung, eine Zeit der Arbeit für das Wohl der Menschheit, eine Zeit der Duldung und der Humanität. In Friedrich II., Joseph II., Lessing, Pestalozzi verkörpern sich die Ideale der Zeit, die in Lessings „Nathan" (religiöses Ideal), Schillers „Don Carlos" (politisches Ideal) und Goethes „Iphigenie" und Herders „Ideen" (Humanitätsideal) ihre dichterische Verklärung fanden. Der einseitige Rationalismus auf ästhetischem Gebiet wurde neben Lessing durch Johann **Winckelmann** (geb. 1717 zu Stendal, ermordet 1768) zurückgedrängt, der nach entbehrungsreichen Jahren mit heiliger Sehnsucht nach der antiken Kunst gen Rom zog. Seine Begeisterung ließ ihn in der griechischen und römischen Kunst das einzig wahre Kunstideal, die Verkörperung der absoluten Schönheit, der „edlen Einfalt und stillen Größe" erblicken. Winckelmann begründete die Kunstgeschichte durch sein Hauptwerk „Geschichte der Kunst des Altertums"

(1764). Die Antike wurde fortan Lehrmeisterin der bildenden Kunst (Canova, Thorwaldsen) und auch der Dichtung: Goethe dankte 1805 dem Führer zur schönen Welt des Altertums in der Schrift „Winckelmann und sein Jahrhundert."

35. Lessing

A. Lessings Leben

Gotthold Ephraim **Lessing** wurde 1729 als Pfarrerssohn zu Kamenz in der sächsischen Oberlausitz geboren. Mit dem zwölften Jahr kam er auf die Fürstenschule St. Afra zu Meißen und bewies schon hier seine hohe geistige Begabung. „Er ist ein Pferd, das doppeltes Futter haben muß ... wir können ihn fast nicht mehr gebrauchen", sind die bekannten Worte seines Rektors über ihn in den letzten Schuljahren. Mit 17 Jahren bezog er die Universität Leipzig, um Theologie zu studieren. Unermüdlich arbeitend, legte Lessing hier den Grund zu dem reichen und tiefen Wissen in Theologie, Philologie und Literatur, das seine späteren Schriften überall bezeugen. Er verkehrte mit dem späteren Dramatiker und Singspieldichter Weiße, dem Schriftsteller Mylius und mit Schauspielern der Neuberin, schrieb Gedichte, meist anakreontischer Art, und vollendete von seinen dramatischen Plänen das Lustspiel „Der junge Gelehrte", das 1748 von der Truppe der Frau Neuber aufgeführt wurde. Von Leipzig ging Lessing 1748 über Wittenberg nach Berlin und setzte hier seine vielseitigen Studien und seine schriftstellerische Tätigkeit fort (Einakter „Die Juden", Lustspiel „Der Freigeist" u. a., Herausgabe lyrischer Gedichte). In Wittenberg schloß Lessing 1752 seine Studien durch die Erwerbung der Magisterwürde ab.

Jetzt begannen für ihn die Wanderjahre eines Literaten. In Berlin trat er mit Moses Mendelssohn und Friedrich Nicolai in freundschaftlichen Verkehr, war für die „Vossische Zeitung" als Kritiker tätig, schrieb Sinngedichte, trieb Studien über das englische Drama, veröffentlichte das „Vademecum" gegen den Horazübersetzer Lange und schuf 1755 während eines Aufenthaltes in Potsdam das erste bürgerliche Trauerspiel „Miß Sara Sampson". In den Jahren 1755—57 weilte Lessing zumeist in Leipzig, wo er mit Ewald von Kleist Freundschaft schloß und dramatische Pläne entwarf (Emilia Galotti, Faust). 1758 zog er zum dritten Mal nach Berlin. Hier gab er seit 1759 mit Mendelssohn und Nicolai die Zeitschrift „Briefe, die neueste Literatur betreffend" heraus, veröffentlichte 1759 seine Fabeln nebst Abhandlungen über die Fabel und sein einaktiges Trauerspiel „Philotas" und erneuerte Logaus Angedenken durch die Herausgabe der „Sinngedichte". 1760 nahm Lessing

die Stelle eines Sekretärs des Generals von Tauentzien in Breslau an. In dem bunt bewegten, kriegerischen Leben zu Breslau erwarb er sich die Kenntnis von Welt und Leben, besonders die des preußischen Soldatentums, die er in seinem ersten nationalen Lustspiel „Minna von Barnhelm" (seit 1763) verwertete, in Breslau begann auch die Zeit seiner Reife. Die Frucht seiner Breslauer Studien der Antike war der „Laokoon", der aber erst 1766 erschien. Lessing begab sich 1765 zum vierten Male nach Berlin, wo aber die Hoffnung auf Anstellung als Königlicher Bibliothekar, die er an das Erscheinen des „Laokoon" knüpfte, fehlschlug. Friedrich II. wies den geeignetsten Bewerber für diesen Posten zurück. Wie ehrte sich Lessing, als er bald darauf seine Minna sprechen ließ: „Der König kann nicht alle verdienten Männer kennen, und wenn er sie kennt, so kann er sie nicht alle belohnen." Lessing nahm den Ruf einer Gesellschaft an, die in Hamburg ein Nationaltheater gegründet hatte, und siedelte 1767 als Dramaturg nach Hamburg über. Er gab dort eine Zeitschrift heraus, die Beurteilungen der aufgeführten Stücke enthielt: die „Hamburgische Dramaturgie", die durch ihre schöpferische Kritik wesentlich zur Erlösung des deutschen Dramas von den Fesseln des französischen beitrug. Das Bühnenunternehmen mißglückte: schon 1768 wurde der verfrühte „gutherzige Einfall, den Deutschen ein Nationaltheater zu verschaffen," aufgegeben. Von Hamburg, wo auch zwei Früchte archäologischer Studien — die gegen den oberflächlichen Philologen Klotz in Halle gerichteten „Briefe antiquarischen Inhaltes" und die Abhandlung „Wie die Alten den Tod gebildet[1])" — entstanden waren, begab sich Lessing 1770 als Leiter der braunschweigischen Landesbibliothek nach Wolfenbüttel.

In Wolfenbüttel erschienen 1771 die „Anmerkungen über das Epigramm" und 1772 das erste klassische Trauerspiel „Emilia Galotti". Aus den Schätzen der Wolfenbüttler Bibliothek gab Lessing die „Beiträge zur Geschichte und Literatur" heraus, dann folgten 1774—78 in den „Beiträgen" die Aufsehen erregenden „Fragmente eines Ungenannten", Aufsätze des Hamburger Gelehrten Reimarus, die vom Standpunkte der Vernunft gegen Offenbarungsglauben und Kirchenlehre kämpften. 1775 machte Lessing als Begleiter eines braunschweigischen Prinzen eine Reise durch Italien; 1776 vermählte er sich mit der Witwe seines Hamburger Freundes König, mit der er sich bereits 1771 verlobt hatte. Der Vereinigung, die durch äußere Sorgen auf beiden Seiten verzögert war, folgte ein nur kurzes Eheglück: schon Januar 1778 raubte der Tod dem Dichter Weib und Söhnchen. Vereinsamt, der Lebensfreude

[1]) Der Tod, der Bruder des Schlafes, ist ein Genius mit umgestürzter Fackel: Beginn der schönheitsfreudigen Auffassung von Schillers „Künstler" oder „Götter Griechenlands".

beraubt, stand Lessing da, aber er bewies seinen ungebrochenen Geist, seine unerschrockene, unbesiegbare Polemik und seine stilistische Kunst im „Fragmentenstreit" mit dem Hamburger Hauptpastor Goeze: diese fünf Streitschriften mit ihrer Vereinigung historischer und philosophischer Forschung waren der Anfang der geschichtlich-kritischen Bibelforschung, eine Absage an die ungeschichtliche Auffassung der Aufklärungstheologie und zugleich an den Buchstabenglauben der Rechtgläubigkeit. Lessings Gegner wußten sich nur dadurch zu helfen, daß sie die braunschweigische Regierung bewogen, Lessing die Zensurfreiheit zu entziehen. Da legte dieser 1779 im „Nathan" dichterisch seine Gedanken vom Wesen der Religion dar, faßte sie 1780 auch in seinem philosophischen Glaubensvermächtnis „Die Erziehung des Menschengeschlechts" noch einmal zusammen. Beide Male verkündete er den idealistischen Glauben der Aufklärungszeit an die fortschreitende Veredlung, Humanisierung des Menschengeschlechts innerhalb der sich weiterbildenden Religionsformen. Bald nach diesem Vermächtnis starb Lessing, erst 52 Jahre alt, 1781 während eines Aufenthaltes in Braunschweig am Schlagfluß.

Lessing war ein Gelehrter mit bewundernswerten Kenntnissen aus Theologie, Philosophie, Philologie, Altertumskunde, Ästhetik und Literaturgeschichte, ein von Wahrheitsdrang beseelter, mannhaft kämpfender Kritiker und unvergleichlicher Förderer der Kunstlehre, ein Vorkämpfer für deutsche Geistesfreiheit und Menschlichkeit, ein trotz seiner Ableugnung (s. Selbstbeurteilung „Hamb. Dram." St. 101 fg.) echter Dichter und glänzender Stilkünstler, im ganzen die schönste Verkörperung der lebenschaffenden Kräfte der Aufklärungszeit. Goethe und Schiller errichteten im Xenion „Achilles" Lessings Denkmal:

„Vormals im Leben ehrten wir dich wie einen der Götter,
Nun du tot bist, so herrscht über die Geister dein Geist."

B. Lessings kritische Schriften

a) **Literaturbriefe** („Briefe, die neueste Literatur betreffend", 1759 f.).

Rücksichtslos stellte sich Lessing in den Dienst der Wahrheit. Er zog in den Literaturbriefen unparteiisch das Echte und Große unter den Dichtwerken hervor und vernichtete unerbittlich das Mittelmäßige, Unbedeutende und Falsche. Er machte auf den vergessenen Logau aufmerksam, beurteilte Gleim und Kleist, Klopstocks Oden und Messias und Wielands frömmelnde Jugendwerke, rechnete mit handwerksmäßigen Übersetzern ab, forderte die Pflege deutscher Geschichtschreibung, wies auch zum ersten Mal in Deutschland auf das Volkslied und auf Shakespeare hin. Bis zur Ungerechtigkeit hart verfuhr er im bekannten 17. Br. mit Gottsched, dessen vermeintliche Verbesserungen nur Kleinigkeiten beträfen oder wahre Verschlimmerungen bedeuteten. Die Vertreibung des Harlekins sei unnötig gewesen; besonders aber habe Gottsched nicht eingesehen, daß das

französische Theater mit seiner Zierlichkeit, Artigkeit und Verliebtheit gar nicht zur deutschen Denkart passe. Für unsern Geschmack stimme das Große, Schreckliche und Melancholische, wie es sich in den Meisterstücken Shakespeares finde. Dieser komme der antiken Kunst nahe, die nachahmenden Franzosen aber nicht. Im 17. Brief gab Lessing auch ein Bruchstück seines Faustdramas. Bedeutungsvoll ist der Umstand, daß Lessing hier einen Stoff des verachteten Volksschauspiels in die Kunstdichtung aufnahm und daß er an die Stelle der Höllenfahrt die Rettung Fausts setzte. Der Aufklärungszeit mit ihrer Begeisterung für die Arbeit des Verstandes widersprach die alte Überzeugung, daß das Streben nach tiefster Erkenntnis zum höllischen Verderben führe.

b) **Laokoon** oder über die Grenzen der Malerei und Poesie 1766. — Die Kunstlehrer von Opitz bis auf Bodmer, Breitinger und Winckelmann hatten nach dem Horazischen Satze „ut pictura poesis" irrtümlicherweise Malerei und Poesie als eins aufgefaßt: die Poesie galt als redende Malerei, das Gedicht als redendes Gemälde, die Malerei dagegen als stumme Poesie. Diese Vermischung der Künste führte in der Dichtung zur Schilderungssucht, in der Malerei zur Allegoristerei. Lessing vernichtete die Verwirrung und befreite die Dichtung von wesensfremden Aufgaben durch den „Laokoon", der feste Grenzlinien zwischen Dichtkunst und bildender Kunst (die Lessing als „Malerei" bezeichnet) zog.

Die Tötung des trojanischen Priesters Laokoon durch die Schlangen der Minerva war durch rhodische Bildhauer in der Laokoongruppe (3. Jahrh. v. Chr.) und durch den römischen Dichter Vergil (70—19 v. Chr.) in der „Äneis" dargestellt worden. Vergil führt die ganze Entwicklung der Handlung bis zum verzweiflungsvollen Schmerz und entsetzlichen Geschrei des Priesters durch. Die Gruppe dagegen zeigt nur das schmerzliche Seufzen des Unglücklichen. Lessing weist nach, daß diese Unterschiede der künstlerischen Darstellung in der Wesensverschiedenheit von redender und bildender Kunst begründet sind, da beide Künste mit ganz verschiedenen Darstellungsmitteln und daher auch nach verschiedenen Stilgesetzen schaffen.

Abschn. 1—15: Lessings Untersuchungsart ist induktiv, sie geht also von der Anschauung oder von entgegengesetzten Meinungen aus.

Der Dichter läßt den Priester schreien, weil das Schreien mit einer großen Seele vereinbar ist und die Poesie auch das Häßliche darstellen darf. Dagegen ist das höchste Gesetz der bildenden Kunst die Schönheit. Der Bildhauer mußte also aus künstlerischen Gründen — nicht als Zeichen der Seelengröße des Laokoon, wie Winckelmann meinte — das Schreien, das das Gesicht unschön verzerrt, zum Seufzen mildern, wie er Zorn zu Ernst herabsetzt und überhaupt alle starken Gemütserregungen dämpft. Die bildende Kunst, die nur einen Augenblick darstellen kann, darf dazu nicht den der höchsten Erregung wählen, sondern einen solchen vor dem höchsten Affekt. Denn dann wird die Einbildungskraft des Zuschauers, zu höherem Fluge angespornt, sich die zukünftige Steigerung und zugleich die vorausgehende Handlung ausmalen können. Das fortwährende

Schreien (ebenso wie Lachen) einer Statue würde schließlich unausstehlich wirken, während in fortschreitender Erzählung, bei der wir ja die häßliche Gesichtsverzerrung nicht sehen, das Schreien als vorübergehende Gefühlsäußerung erträglich ist.

Abschn. 16—25 ziehen deduktiv die Folgerungen aus den festgestellten Unterschieden:

Die Künstler beider Darstellungen sind den Gesetzen ihrer selbständigen Künste gefolgt. Diese haben unverwischbare Grenzen, weil sie sich verschiedener Darstellungsmittel bedienen. Die bildende Kunst hat als Gebiet den Raum, das Nebeneinander, und als Gegenstände die Körper. Handlungen kann sie nur andeutungsweise durch Körper darstellen. Zur Darstellung wählt sie sich einen fruchtbaren und treffenden Augenblick aus und gestaltet ihn nach dem Gesetz der Schönheit, weil der äußere Sinn nur durch das Schöne befriedigt werden kann. Die Dichtkunst hat dagegen als Gebiet die Zeitfolge, das Aufeinander, und als Gegenstände fortschreitende Handlungen, d. h. äußere Bewegungen und seelisches Erleben. Körper kann sie nur andeutungsweise durch Handlungen darstellen. Sie arbeitet für die Einbildungskraft, die sich mit dem Häßlichen noch abfinden kann. Die Wahrheit dieser Folgerungen weist Lessing an Homer nach: dieser vermeidet Aufzählungen, ist sparsam mit Beiwörtern und löst alle längeren Beschreibungen in äußere Handlungen auf. So wird der Schild des Achilles nicht beschrieben, sondern vor unsern Augen angefertigt. Wir lernen die Kleidung des Agamemnon kennen, indem sie Stück für Stück angelegt wird. Die Beschreibung des Körperlichen wird durch Erzählung seiner Wirkungen ersetzt, so bei der Schönheit der Helena. Alles bisherige aufzählende Beschreiben und ermüdende Schildern ist falsch, denn dabei bemüht sich der Dichter, das Nebeneinander der Natur durch das Aufeinander der Worte vorzuführen, ohne daß ein geschlossenes, anschauliches Bild entsteht. So ist es in Hallers „Alpen", in der ganzen beschreibenden Dichtung eines Klopstock, Wieland, Brockes, Kleist.

Die befreiende und klärende Wirkung des „Laokoon" wurde von Goethe mit einem Lichtstrahl verglichen, der durch düstere Wolken kam. „Alle bisherige anleitende und urteilende Kritik ward, wie ein abgetragener Rock, abgeworfen." Der „Laokoon" wurde das Grundbuch für die Anschauungen über die Kunst. Seine Grundsätze, von Lessing z. B. in der „Emilia Galotti" I, 4 (Wirkung der Schönheit Emilias auf den Prinzen und den Maler) befolgt, wurden leitend besonders für Goethe und Schiller, die möglichst die ruhende Erscheinung in Bewegung und Handlung auflösten (vergl. Schillers „Spaziergang" oder „Lied von der Glocke", Goethes „Hermann und Dorothea" oder Wirkung der Schönheit Adelheids im „Götz"). Heute sind wir über manche Meinungen Lessings hinausgegangen (z. B. daß die bildende Kunst nur das körperlich Schöne darstellen dürfe), wir verwerfen auch nicht unbedingt jede unmittelbare Beschreibung durch den Dichter, fordern dabei aber, daß die Schilderung im Zusammenhange mit den Handlungen steht und das Zuständliche anschaulich mit der Handlung aufgebaut wird. — Geschichtlich wichtig

ist der „Laokoon" auch als erstes großes Beispiel analytischer Untersuchungsweise. Der Leser wird zum Mitsucher und Miterforscher der Kunstgesetze gemacht, und das Werk entsteht „wie der Schild des Achilles" (Herder). Die Untersuchungsweise ist oft einem genußreichen Spaziergange verglichen; viel gepriesen ist auch die geistvolle, anmutige, klare und überzeugende Darstellung.

c) **Hamburgische Dramaturgie** 1767—69. — Im Rahmen der 52 Theaterberichte in der Zeitschrift „Hamb. Dram." lieferte Lessing, auf die Poetik des Aristoteles gestützt, eine bahnbrechende Untersuchung über das Wesen des Dramas.

Nach dem richtig verstandenen Aristoteles soll die Tragödie in uns Mitleid mit dem leidenden Helden und zugleich Furcht erwecken, daß uns ein ähnliches Schicksal treffen könne. Mitleid und Furcht bedingen sich wechselseitig, denn die Furcht ist das auf uns bezogene Mitleid. Daher ist die Tragödie ein Gedicht, welches Mitleid erregt, oder die Nachahmung einer mitleidswürdigen Handlung. Durch tragisches Mitleid und tragische Furcht sollen wir von diesen und ähnlichen Leidenschaften gereinigt werden. Die Tragödie hat also einen sittlichen Endzweck, sie soll Leidenschaften in Tugenden verwandeln. Die Charaktere müssen uns wesensgleich sein, denn nur dann können wir ihre Leidenschaften und Taten verstehen und miterleben. Nur dann, wenn wir unter den gegebenen Umständen ebenso handeln müssen, wird auch in uns Mitleid und Furcht erregt. Die Charaktere sind nicht völlig lasterhaft und nicht völlig gut. Ihr Leiden trifft sie nicht ohne Verschulden, denn unschuldig zu leiden wäre gräßlich. Leidenschaften und Charaktere entwickeln sich innerlich wahr und folgerichtig. Aus der Menschennatur entspringt notwendig die Handlung, die wiederum klar und streng stufenmäßig aufgebaut sein muß (St. 36 f.). Im Verlauf der Handlung gibt es keinen Zufall, sondern nur eine geschlossene Kette von Ursache und Wirkung. Unbedingt gilt dieses Hauptgesetz von der Einheit der Handlung, weil sich alles Geschehen um einen ganz bestimmten Fall dreht und notwendig zu einem ganz bestimmten Endergebnis führt. Zum alleinigen Gesetz der dramatischen Einheit haben die Griechen wegen ihres Chores als Forderungen äußerer Natürlichkeit noch Einheit der Zeit und des Ortes hinzugenommen. Denn der Chor stellte die bei der ursprünglichen Handlung zuschauende Volksmenge dar, die sich nicht auf längere Zeit (Einh. d. Zeit) und auf weitere Entfernung (Einh. d. Ortes) aus ihren Wohnungen entfernte[1]).

Die Franzosen schmeicheln sich, den Aristoteles recht befolgt und das antike Drama nachgeschaffen zu haben. Aber sie erhoben in irrtümlicher Veräußerlichung drei gleichwertige Einheiten zum Gesetz, schoben je-

[1]) Aristoteles bezeichnet nur als wünschenswert, die Handlung möglichst innerhalb eines Sonnenumlaufs abzuschließen; die Einheit des Ortes erwähnt er überhaupt nicht. Diese bedeutet, daß das ganze Stück an demselben Orte spielt. Einheit der Zeit im strengsten Sinne ist gewahrt, wenn die Spieldauer des Stückes etwa dem Zeitraum der dargestellten Handlung entspricht. Im weiteren Sinne will die Einheit der Zeit besagen, daß sich die Handlung im Laufe eines Tages abspielt.

doch, da sie die Einheiten von Zeit und Ort nicht wahren konnten, unbestimmten Ort und unbestimmte Zeitdauer unter (St. 46). Richtig ist aber, daß die Einheiten von Zeit und Ort nur insoweit gelten, als sie von der Einheit der Handlung bedingt werden. Daher ist nicht nötig, daß sich jedes Stück ausnahmslos binnen 24 Stunden auf demselben Fleck abspielen müsse, nur innerhalb eines Aufzuges soll möglichst ein Ortswechsel vermieden werden (Vergl. die Wahrung der drei Einheiten in „Minna von Barnhelm"). Die Franzosen haben auch die Wesensbestimmung der Tragödie durch Aristoteles falsch verstanden (St. 81—83). Dagegen ist **Shakespeare mustergültig** als schöpferisches Genie, das sein eigener Kunstrichter ist. Shakespeare steht auf dem Boden der Antike, stimmt mit Sophokles im Tragischen überein und ist den Franzosen weit überlegen (St. 10—12, 15—16). Gerade die Franzosennachahmung ist der Grund, daß die Deutschen noch kein Nationaltheater mit genügenden Leistungen besitzen.

Bei geschichtlichen Stoffen darf der Dichter die geschichtlichen Umstände um der dichterischen Wahrheit willen beliebig verändern, nur die Charaktere sind ihm heilig (St. 23f.). Sie werden nur insoweit typisch, allgemein gestaltet, daß sich der Zuschauer in ihre Lage versetzen kann. — In St. 101—104 findet sich Lessings bekannte Selbstbeurteilung: „Ich fühle die lebendige Quelle nicht in mir ... ich muß alles durch Druckwerk und Röhren aus mir heraufpressen." Ein wahrhaft ehrendes Zeugnis der Selbsterkenntnis, aber doch wohl ein etwas zu hartes Urteil! Wohl fehlte Lessing die blühende Einbildungskraft, das quellende Gefühl und die starke Gestaltungsgabe der größten Dramatiker, wohl macht sich in seinen Dramen des öfteren der ordnende Verstand fühlbar, aber in der „Minna" wie in den der Selbstbeurteilung noch folgenden Dramen schuf er mit seinen echten Dichtergaben, unter denen der geniale Kunstverstand allerdings vorherrschte, die ersten klassischen Vorbilder und heute noch lebendigen Werke unseres Dramas. „Lessing wollte den Titel eines Genies ablehnen, aber seine dauernden Wirkungen zeugen gegen ihn" (Goethe).

Die Bedeutung der „Hamb. Dram." ist in erster Linie eine nationale. Die „Hamb. Dram.", gleichsam ein „literarisches Roßbach", befreite die Zeitgenossen von der Nachahmung und Verehrung des französischen Geschmackes. Lessing war kein grundsätzlicher Franzosenhasser, er verehrte Diderot und Molière, er verkannte trotz seines einseitigen Urteils auch nicht den dichterischen Wert der französischen Dramen. Aber er bekämpfte schonungslos die Mißverständnisse in der Kunstlehre der Franzosen, die einschnürenden Regeln, deren Befolgung zu Armut und Leere führen mußte. Und darum verlangte er nach dem recht verstandenen Aristoteles mehr Spielraum für den dramatischen Dichter und ging über die Antike hinaus, indem er Shakespeare als Muster aufstellte und auf die Berechtigung des neuen bürgerlichen Trauerspiels hinwies. Auf dem durch Lessings Kritik bereiteten Boden erwuchs, durch Lessings Dichtungen begründet, das nationale Drama. Und dieses ging auch auf dem von Lessing eingeschlagenen Mittelwege zwischen der Formstrenge der

Franzosen und dem lockeren Bau Shakespeares weiter. Niemals hat es sich durch die französischen Fesseln bezüglich der Beschränkung von Handlungsumfang, Episoden, Personenzahl, Ort und Zeit binden lassen.

Lessing untersuchte im „Laokoon" die Gesetze der epischen Dichtung, in der „Hamb. Dram." besonders die des Trauerspiels. Auch hier brachte er Licht in die Verwirrung der Kunstanschauungen seiner Zeit. Über seine Auslegung des Aristoteles sind wir in Einzelheiten hinausgegangen. Wir beziehen nicht mehr Furcht und Mitleid aufeinander, wir verstehen auch unter „Katharsis" nicht mehr die Verwandlung von Leidenschaften des Hörers in tugendhafte Fertigkeiten. Aristoteles scheint mit seiner Wesensbestimmung des Trauerspiels („eine nachbildende Darstellung, welche durch Erregung von Mitleid und Furcht die Befreiung von derartigen Gefühlen [Katharsis] zum Enderfolg hat") von der Wirkung des Trauerspiels sagen zu wollen: die Unlustgefühle der Furcht und des Mitleids verschwinden, und an ihre Stelle treten zuletzt die Lustgefühle der Erleichterung, Befreiung und Beruhigung. Die Franzosen deuteten den Satz des Aristoteles im moralischen Sinne: die Tragödie soll durch Darstellung der schreckenerregenden und mitleidswürdigen Folgen der Leidenschaften die Zuschauer von den dargestellten Leidenschaften befreien. Lessings Deutung der „Katharsis" war auch noch moralisierend (Tragödie bewirkt durch Erregung von Mitleid für andere und Furcht für uns eine „Reinigung dieser und dergleichen Affekte"), aber sie erwartete keine sittliche Besserung im einzelnen, keine Läuterung von einer einzelnen dargestellten Leidenschaft, sondern dachte eigentlich schon an eine allgemeine Veredlung der Gesamtpersönlichkeit durch die tragische Kunst, wie sie später Schiller lehrte. Goethe verstand unter „Katharsis" die aussöhnende, alle Seelenleiden heilende Abrundung aller Dichtwerke. — Nach dem Lessingschen Satze, daß bei geschichtlichen Stoffen die Charaktere feststehend, die Tatsachen aber veränderlich seien, erhielten die geschichtlichen Stoffe die große Bildsamkeit und Veränderungsfähigkeit mythischer Stoffe. Wir scheiden heute Charaktere und Handlungen nicht mehr, da Taten und Menschenwesen unlösbar verknüpft sind. Die Veränderung geschichtlicher Tatsachen, wie sie im 18. Jahrh. im Drama üblich war, streitet gegen unsern feiner ausgebildeten Wirklichkeitssinn und unsere vertieften geschichtlichen Kenntnisse. Der heutige Dichter besitzt also die weitgehende Freiheit der Umbildung nicht mehr.

d) **Abhandlungen über die Fabel** 1759. — Der Zweck der Fabel ist die poetische Veranschaulichung eines moralischen Lehrsatzes (Fassung zu eng!). Vorbild für die Fabel ist Äsop, dessen epigrammatische Kürze und Schlichtheit die neueren Fabeldichter, Lafontaine und seine deutschen Nachfolger, in ihren ausgeschmückten Fabeln verlassen haben. Nach seiner Auffassung schrieb Lessing drei Bücher Fabeln in schmuckloser, knapper Prosa, geistvolle Zeugnisse seiner mannhaften Lebensanschauung, die naturgemäß nie die ungeheure Verbreitung der Gellertschen Fabeln erreichen konnten.

C. Lessings Dramen

In seinen Dramen lieferte Lessing *Prüfsteine* seiner kritischen Lehren und zugleich die *ersten klassischen Bühnenwerke*. Vom Gottschedschen Geschmack, den die Lustspiele seiner Jugendzeit (Der junge Gelehrte, Die Juden u. a.) verraten, wandte sich Lessing 1755 durch das Trauerspiel **Miß Sara Sampson** ab, das die *Überlieferung der Königs- und Heldentragödie in Alexandrinern* kraftvoll durchbrach und die neue Gattung des *bürgerlichen Trauerspiels* in Deutschland einführte.

Von Opitz bis Gottsched waren nur Fürsten und vornehme Standespersonen für würdig erachtet, in Trauerspielen Träger großer Schicksale zu sein. Das Bürgertum lieferte der Bühne nur untergeordnete oder lächerliche Gestalten. Lessing suchte sich seine *Vorbilder in England*, wo Lillo schon 1731 ein bürgerliches Schauspiel („Kaufmann von London") geschrieben und Richardson den von Gellert nach Deutschland eingeführten bürgerlichen Familienroman begründet hatte. Lessing ließ die rührende und spannende Handlung (Entführung der jugendlich unerfahrenen Miß Sara durch den wüsten Mellefont, ihre Vergiftung durch Mellefonts verlassene Geliebte, Mellefonts Reue und Selbstmord) in den mittleren Kreisen Englands unter wirklichen Menschen spielen und schrieb das Stück in *Prosa*, nicht in Alexandrinern. Das Werk ist trotz teilweis guter Charakterzeichnung (die echt dramatische Gestalt der leidenschaftlichen Marwood!) und trotz spannender Szenen (im 4. Aufz.) wegen seiner Schwächen nicht lebendig geblieben: das Verhängnis folgt aus äußeren Zufällen statt aus den Charakteren, an die Stelle der tragischen Schuld tritt die Intrige; das Stück führt Situationen und — nach dem Vorbilde des englischen Sittenromans — zu viel breite, rührselige Gespräche statt Handlungen vor.

Das einaktige Trauerspiel *Philotas* (1759) zeigte in seinem straffen Bau den Einfluß der Beschäftigung Lessings mit Sophokles. Der gefangene Königssohn Philotas tötet sich, um nicht seinen Vater und sein siegreiches Vaterland durch seine Auslösung zu einem nachteiligen Friedensschluß zu veranlassen. Durch das antike Gewand scheint der Geist opferfreudiger Vaterlandsliebe aus der Zeit des Siebenjährigen Krieges hindurch.

Auf klassische Höhe gelangte Lessing durch *drei Meisterwerke*.

a) **Minna von Barnhelm** erschien 1767 als „glänzendes Meteor": als das *erste nationale*, d. h. von aller Nachahmung fremder Muster unabhängige Lustspiel, als die „erste aus dem bedeutenden Leben gegriffene Theaterproduktion" und zugleich die „wahrste Ausgeburt des Siebenjährigen Krieges von vollkommenem norddeutschen Nationalgehalt" (Goethe). „Minna von Barnhelm" war eine *Wirklichkeitsdichtung aus der unmittelbaren Gegenwart*: sie spielte im Jahr 1763 nach dem Hubertusburger Frieden; ihre Gestalten — der Friedenskönig Friedrich im Hintergrunde, der verabschiedete Offizier, die Witwe in Trauer,

der abenteuerliche Glücksritter Riccaut — waren dem wirklichen Leben entnommen; in ihr lebte der Geist des preußischen Heeres mit seiner Tapferkeit, Manneszucht und kameradschaftlichen Treue, seinem starken Ehrgefühl und Gehorsam. Auch war das Lustspiel von dem Nationalbewußtsein erfüllt, das der Krieg erzeugt hatte und das über den Stammesgegensatz den Gedanken vom gemeinsamen Vaterlande siegen ließ. Deutscher Sinn und deutsche Art lebte in den Gestalten des Werkes: im ehrenhaften, stolzen und doch edlen Tellheim, in der guten, klugen und tapferen Minna, die heitere Menschlichkeit verbreitet, wo sie erscheint, im hochsinnigen Oheim, im treuen Just, im tüchtigen Werner, in der gescheiten, schalkhaften Franziska. Welch gesunde, prächtige Menschen, deren sittlicher Wert durch die Gegensatzfiguren des französischen Abenteurers und des kriechenden Wirtes noch mehr hervorleuchtet! Welch ein Fortschritt die Zeichnung dieser lebensvollen, individuellen Gestalten war, zeigt ihr Vergleich mit den überlieferten leblosen, mit antiken oder französischen Namen versehenen Lustspieltypen. Dauernden Wert und geistige Tiefe verlieh Lessing dem Lustspiel vor allem dadurch, daß er, auf theatralischen Aufputz, auf possenhaften und bunten Inhalt und auf plumpe Situationskomik (unmögliche Zufälle, Verkleidungen, Verwechslungen u. a.) verzichtend, ein rein menschliches tiefernstes Problem gestaltete. Verwicklungen und Gegensätze, die aus dem Zustande der Gesellschaft und der Menschennatur hervorgehen und die der Held in sich auskämpfen muß, lösen sich zuletzt in versöhnendem Sinne. Ein fast tragischer Kampf zwischen Ehre und Liebe, aber mit dem äußeren Ziel der Wiedervereinigung, dem inneren der Läuterung der Liebenden, ist der Inhalt des Lustspiels.

Zum Aufbau. — Einführende Darlegungen I—II, 2: Äußere Lage und Gemütsstimmung Tellheims und Minnas; Bekanntschaft mit Zeit, Ort, Nebenpersonen; Anfang der Verwicklung; Ziel. Goethe: „Ein Meisterstück von Exposition."

Haupthandlung: Von II, 3 ab. — Ansteigend bis zum Höhepunkt in IV, 6: Minnas doppeltes vergebliches Bemühen, Tellheim wiederzugewinnen. — Erstes Vorgehen im 2. Akt. — Tellheim hat die äußere Ehre unverschuldet für seine edle Aufopferung verloren (Bestechungsverdacht). Aus Stolz und Pflichtgefühl will er Minna nicht in sein Geschick verwickeln und sich auch von ihr nicht aus seiner Notlage befreien lassen. Verdüstert und verbittert schätzt er einseitig den Wert äußerer Ehre und nennt sich einen „Krüppel" und „Bettler". Auf dieser Übertreibung beruht die Entwicklung der Handlung. Tellheim verkennt die Größe echter Liebe, während Minna, in ihrer Liebe aufgehend, nur auf innere Ehre Wert legt, die im Kern vornehme und berechtigte Denkart Tellheims nicht genügend würdigt und dessen Bedenken allzuleicht abtut. Bei diesen Widersprüchen erfolgt die Trennung. — Scheinbarer Stillstand im 3. Akt. Nähere Bekanntschaft mit den Nebenpersonen. Weitere Berichtigung von Tellheims Überschätzung der

äußeren Ehre: wie I, 8 schon durch Just, jetzt III, 7 durch Werner. Heiteres Gegenbild zum Verhältnis zwischen Tellheim und Minna: das zweite Paar lernt sich kennen, sein Schicksal begleitet die Haupthandlung und ist abhängig von dem des ersten Paares. — Riccautauftritt in IV, 2 ist begründet: durch den Kampf gegen die Nachahmung des französischen Wesens, Riccaut Gegensatz zum Deutschtum, sodann typische Gestalt im Zeitbilde; ferner R. als Beitrag zur Charakterzeichnung Tellheims: der ehrenhafte, wahrhaftige T. ist Gegensatzfigur zum ehrlosen, lügenhaften Schmarotzer, Riccaut und Tellheim befinden sich in gleicher äußerer Lage, handeln aber entgegengesetzt; dann R. zur Charakterzeichnung Minnas und zuletzt zur Förderung der Handlung verwendet (Wiederherstellung der Ehre Tellheims wird eingeleitet). Lessing ließ Episoden zu, wenn sie zur Zeichnung der Hauptgestalten beitrugen (s. auch Justs Rechnung, Dame in Trauer, Tellheim und Werner, Just und der Wirt) oder mittelbar die Handlung weiterführten. — Zweites Vorgehen Minnas: Alle Vernunftgründe scheitern IV, 6 an Tellheims Überschätzung der äußeren Ehre. Tragischer Ernst der Lage! Letztes Hilfsmittel die List: Minna gibt Tellheims (eigenen, versetzten) Ring zurück und spielt die um Tellheims willen Enterbte (Höhepunkt!).

Umschwung: Tellheims Mut und Lebensfreudigkeit kehren zurück. Auch jetzt seiner Pflicht treu, will T. selbstlos und ritterlich die Braut im Unglück nicht verlassen. Umkehr des Spiels: Vorgehen Tellheims. Minna als „weiblicher Tellheim" weist den Geliebten mit seinen früheren Gründen zurück. T. Gegenteil von vorher: er bekennt seine Schuld, will seine durch das königliche Handschreiben wiederhergestellte Ehre für Minna opfern und ihr unglückliches Schicksal teilen. In dem Ringauftritt Zweifel an der Aufrichtigkeit der Minna; Verdacht, daß sie vorsätzlich mit ihm habe brechen wollen, indem sie sich den ihm geschenkten Ring vom Wirt wiederverschafft und ihm den ihrigen zurückgegeben habe. Augenblick der Spannung: Wird das bisher Erkämpfte verloren gehen? Nochmaliges Emporschnellen der Handlung: T. will die „Treulose" gegen den bösen Oheim schützen, in der Gefahr offenbart sich seine Liebe. Auflösung des Mißverständnisses mit dem Ring und Vereinigung der liebenden Paare. — Die gewagte List mit dem Ring ist auf der Bühne nicht leicht verständlich und dem anmutigen, gütigen Wesen Minnas unangemessen. Der Ringauftritt wirkt als etwas ermüdender Einschub, weil der innere Konflikt schon gelöst, T. von seiner Übertreibung schon befreit ist. — — Vortrefflich sind Aufbau und Charakterentwicklung; die drei Einheiten sind meisterhaft gewahrt. Von den Franzosen hat Lessing hier wie in den späteren Dramen die Leere der Bühne beim Aktschluß beibehalten: stets fügt es sich mehr oder minder wahrscheinlich, daß die Personen die Bühne verlassen (also keine Erhebungen am Aktschluß wie bei Schiller!). Tellheim wird durch seine Wirkung auf andere Personen geschildert (Minna, Just, Werner). Die geist- und humorvolle Gesprächsführung wurde vorbildlich für das spätere Lustspiel, wie auch die Doppelhandlung üblich wurde (Herrschaft und Dienerschaft!).

b) **Emilia Galotti.** Dieses schon 1757 entworfene, 1771—72 neu bearbeitete erste klassische Trauerspiel hat als Hauptquelle einen Vorgang aus der römischen Geschichte: Virginius tötete seine Tochter

Virginia 449 v. Chr. auf offenem Markte, um ihre Ehre vor den Nachstellungen des Decemvirn Appius Claudius zu retten, und bewirkte dadurch den Sturz der Decemvirn und den Selbstmord des Appius. Lessing verwertete das Motiv des Tochtermordes zu einem bürgerlichen Trauerspiel, das er in seinem absolutistischen Jahrhundert absichtlich auf italienischem Boden spielen ließ, das aber in Wirklichkeit mit sittlichem Zorn die Üppigkeit, Verderbnis und Willkür, die Mißachtung der Persönlichkeit und der Familienehre geißelte, wie sie an deutschen Fürstenhöfen zu finden war. In seiner Zeit mußte Lessing auch die politischen Folgen, die die römische Quelle bot, fortlassen und den unerhörten Fürstenmord vermeiden.

Der genußsüchtige Prinz von Guastalla wird von leidenschaftlicher Neigung zur Tochter des ehrenhaften Obersten Galotti, Emilia, ergriffen, deren Vermählung mit dem ritterlichen Grafen Appiani noch am gleichen Tage erfolgen soll. Der Kammerherr Marinelli, ein gewissenloser, schurkischer Despotendiener, will Emilia für seinen Herrn gewinnen. Er sucht vergeblich die Verschiebung der Hochzeit zu bewirken, läßt dann, mit Vollmacht versehen, nach teuflischem Plan den Hochzeitswagen von Banditen überfallen, den Grafen töten und Emilia unter dem Vorwande ihrer Rettung auf ein Landschloß des Prinzen entführen. Dorthin kommen auch die besorgten Eltern. Diese erhalten von der verlassenen Geliebten des Prinzen, der Gräfin Orsina, Klarheit über das verübte Verbrechen. Als Emilia erkennt, daß sie den Verführungskünsten des Fürsten preisgegeben sein soll, bewegt sie ihren Vater, sie zu töten, um ihre Ehre zu retten.

Bei dem Kampfe um Raub und Rettung der Emilia handelt es sich um die Behauptung der Ehre des Weibes und der Familie, um die Würde der Persönlichkeit in einer Zeit der Willkürherrschaft absolutistischer Fürsten über hilf- und rechtlose Untertanen. Der Prinz greift verbrecherisch in das Familienleben ein und verursacht Emilias Untergang, aber gleichwohl zerschellt Emilia nicht ohne eigene Schuld. Sie wird von dem liebenswürdigen, schrankenlos begehrlichen Prinzen in Unruhe versetzt, weist ihn in der Kirche nicht zurück und bekennt V, 7, daß sie, den Verführungskünsten des Prinzen ausgesetzt, nicht stark genug zum Widerstande sein werde. Aber indem sie ihre Lage und ihre Schwachheit erkennt, reift sie zum klar entschlossenen Weibe, das selbständig um der Würde ihrer Persönlichkeit willen den Vater zur Tötung drängt, obgleich sie den Tod durch Preisgabe ihres Ideals vermeiden könnte. Der Tod ist für sie Sühne und zugleich Erlösung von dem späteren unerträglichen Dasein. Die Sünde ist sittlich besiegt, die Rache an den Schuldigen wird Gott überlassen.

Das Trauerspiel soll als Prüfstein der „Hamb. Dram." ein Gedicht sein, das Mitleid erregt und dessen Handlung psychologisch notwendig aus den Charakteren hervorgeht. Allerdings ist bei der Schnelligkeit des Handlungsverlaufes die Zeichnung der Personen so knapp gehalten, daß

z. B. die seelische Entwicklung der Emilia bis zum Todesentschluß dem Hörer manches zu erraten übrig läßt. Der Aufbau ist mustergültig. Die Handlung wird ohne Abschweifungen oder Ruhepausen („retardierende Momente") rasch fortschreitend zum Höhepunkt emporgeführt (III, 5: Emilia auf dem Lustschlosse Dosalo), dann erfolgt der Umschlag durch das Erkennen des Verbrechens und die Katastrophe. Die ganze Handlung umfaßt nur die Zeit von Vormittag bis Nachmittag, während der Schauplatz zwischen Stadtschloß, Wohnung des Obersten und Landschloß wechselt. Innerhalb der Aufzüge findet kein Szenenwechsel statt; in den drei letzten Aufzügen ist trotz kleiner Unwahrscheinlichkeiten der Vorsaal im Lustschlosse als Schauplatz beibehalten (Gegensatz zum Szenenwechsel der englischen Bühne!). Getadelt ist die berechnete, zufällige Art, mit der Personen zu passender Zeit und an passendem Ort zusammen- oder auseinandergeführt werden, damit bestimmte Gespräche und Taten stattfinden können oder vermieden werden; auch die Notwendigkeit des tragischen Ausganges ist oft bestritten worden. Die Sprache ist wie das ganze Werk „lakonisch" knapp: jeder Person werden nur die zum Ausdruck durchaus nötigen Worte zugemessen. Meisterstücke des Gesprächs finden sich II, 10; III, 5; IV, 3—5.

Zu der großen Wirkung des Werkes trug der zeitgemäße Gedanke von der Morschheit der absolutistischen Verfassung wesentlich bei. Man fühlte, daß Guastalla in Deutschland lag, und empfand eine Vorahnung der Revolution. Schiller benutzte das Stück (nach Absicht, Zuständen und Personen) als Vorbild für seine leidenschaftlichere „Kabale und Liebe". Goethe sagte noch 1830: „Zu seiner Zeit stieg das Stück wie die Insel Delos aus der Gottsched-Gellert-Weißeschen Wasserflut."

c) **Nathan der Weise.** Als dem Dichter im Fragmentenstreite die Zensurfreiheit entzogen wurde, flüchtete er sich auf seine „alte Kanzel", holte im Winter 1778—79 einen älteren Plan hervor und schrieb den „Nathan", ein dramatisches Lehrgedicht, das im Kampfe gegen Goeze seine religiöse Überzeugung verkünden sollte. Als Hauptquelle diente ihm die Ringparabel der 3. Novelle in Boccaccios „Dekamerone".

Dort stellt der geldbedürftige Sultan Saladin dem reichen Juden Melchisedek die verfängliche Frage nach der wahren Religion, um ihn zum Herleihen einer Summe zu zwingen. Aber der schlaue Jude redet sich durch die Geschichte von dem Familienerbring heraus, den immer der liebste Sohn erhalten sollte. Ein Vater, der alle drei Söhne gleich lieb hatte, ließ zwei dem echten gleiche Ringe herstellen, so daß man die drei Ringe nicht unterscheiden konnte. Der Streit, der sich nach dem Tode des Vaters unter den Söhnen um den echten Ring erhob, war wegen der Gleichartigkeit der Ringe niemals zu schlichten.

Lessing erweiterte und vertiefte das Gleichnis und stellte es III, 7 in den Mittelpunkt des Stückes. Der echte Ring besitzt die geheime Kraft, vor Gott und Menschen angenehm zu machen, wenn der Besitzer ihn in der Zuversicht auf diese Kraft trägt. Als sich bei dem Streit vor dem Richter die Wunderkraft des Ringes nicht erweist — jeder liebt nur sich selbst, keiner der Brüder wird von den beiden andern am meisten geliebt —, erklärt der Richter, daß der echte Ring wohl verloren

oder beseitigt sei. Der Richter rät, daß jeder sich bemühe, die Kraft des eigenen Ringes zu beweisen, indem er der unbestochenen, von Vorurteilen freien Liebe nacheifert und nach Sanftmut, Verträglichkeit, Wohltun und Gottergebenheit strebt. Dann werde vor einem weiseren Richter in Tausenden von Jahren der Streit seine Erledigung finden.

Der religiöse Gedankengehalt und Lessings religiöses Ideal ist danach:

Die einzelnen Glaubensbekenntnisse sind geschichtlich gegeben. Aber keine geschichtliche Untersuchung kann aufzeigen, welches nach ihrem Ursprunge die wahre Religionsform ist. Daher ist der einzig mögliche Nachweis der des Geistes und der Kraft: innerhalb seiner Religionsform muß jeder Mensch deren religiös-sittlichen Wert und also deren Wahrheit durch die Tugenden der Selbstverleugnung, Duldung und vorurteilslosen, werktätigen Liebe beweisen. Das eigentliche Wesen der Religion ist die über das Sonderbekenntnis erhabene Gottes- und Menschenliebe. Durch Betätigung der religiös-sittlichen Kräfte wird die Menschheit endlich dahin gelangen, sich ohne unduldsame Hervorkehrung der Bekenntnisunterschiede in wahrer Menschlichkeit zu vereinigen.

Als äußeren Rahmen für diese Lehre von der Humanitätsreligion ersann Lessing eine romantische Handlung, ohne damit die Schöpfung eines geschlossenen Dramas im Sinne der „Hamb. Dram." zu beabsichtigen. In Jerusalem, wo sich zur Zeit des 3. Kreuzzuges die drei monotheistischen Religionsformen eng berührten, finden sich im Jahre 1191 Angehörige der drei Bekenntnisse nach Verwicklungen und Wiedererkennungen zu einer Familieneinheit zusammen, in der keine Unterschiede des Glaubens, Standes und Stammes mehr gelten und Liebe und Duldung die Menschen verbindet. Die Vereinigung geschieht weniger durch die Bande des Blutes als durch die geistige Verwandtschaft. Denn alle Glieder dieser Gemeinschaft sind freie Menschen, die sich mehr oder weniger über die Schranken ihres Bekenntnisses zur Humanitätsreligion erheben, die über alle Unterschiede hinweg Menschenwert und Menschlichkeit suchen. Daher tritt auch der Jude Nathan zu der wieder zusammengeführten Sultansfamilie. Die äußere Handlung, eigentlich eine analytische Aufklärung der in der Vergangenheit verwirrten Verhältnisse, erweckt wenig dramatische Spannung. Nicht in der romanhaften, auf Zufälligkeiten gebauten Geschwisterfabel, sondern im Gedankengehalt liegt der Wert des „Nathan".

Nathan, die Hauptperson, besitzt die Wunderkraft des Ringes. Er ist der eigentliche Vertreter der Humanitätsreligion und des Lessingschen Lebensideals. Lessing wählte einen Juden, weil ihm seine Quelle diese Wahl nahelegte, weil er durch den Mund eines damals verachteten Juden den christlichen Buchstabengläubigen eindringlicher reden wollte und weil sich in der abgeschlossenen Volksreligion des Judentums die Duldung um so herrlicher offenbaren konnte. Freilich ist Nathan kein rechtgläubiger Jude, sondern die Verkörperung der auf christlichem Boden erwachsenen

Menschlichkeit: er hat sich durch schmerzliche Lebenserfahrungen zu Weisheit, Selbstverleugnung und Duldsamkeit, zu jener Gottergebenheit und werktätigen Menschenliebe durchgerungen, wie sie Jesu Predigt als Ideal aufstellte (IV, 7). Neben diesem überlegenen Erzieher steht der freigebige und hochgesinnte Sultan Saladin und der noch jugendlich stürmische und schwankende Tempelherr, der sich jedoch im Laufe der Handlung zu geistiger Reife, Selbstüberwindung und Duldsamkeit hindurchringt und sich genügen läßt, „Mensch zu sein". Auf dem Boden des christlichen Bekenntnisses ist der seelenreine, demütige Klosterbruder die Verkörperung schlichter, echter Frömmigkeit, während der heuchlerische und eifernde Patriarch und die gutmütige, aber religiös beschränkte Daja das engherzige kirchliche Bekenntnis vertreten. Ungerechtigkeit gegen das Christentum hat dem Dichter fern gelegen. Er wollte in den Gestalten keine typische Vertreter ihres Bekenntnisses zeichnen, auch nicht die Bekenntnisse nach ihrem Wert oder Unwert vergleichen, sondern eine Edelreligion predigen, wie sie nur auf dem Boden des Christentums, das er stets als die höchste Religionsform schätzte, erwachsen konnte.

Der „Nathan" ist ein einzigartiges Werk unserer Dichtung und der Dichtung der christlichen Völker überhaupt. Herder, Schiller und Goethe setzten die Predigt von der Religion der Menschlichkeit fort. Goethe sagte: „Möge das im „Nathan" ausgesprochene göttliche Duldungs- und Schonungsgefühl der Nation heilig und wert bleiben", und Schiller brachte das Werk 1801 in vereinfachter Bearbeitung auf die Bühne. Der reimlose fünffüßige Jambus wurde durch den „Nathan" endgültig zum Vers unseres klassischen Dramas. Dieser englische Blankvers fand sich zuerst im Druck in Wielands „Johanna Gray" 1758, war aber schon 1749 in einer Übersetzung von Elias Schlegel und 1757 in einem Trauerspiel von Brawe angewandt worden.

D. Lessings Schreibweise

Immer verfolgt Lessing ein unverrückbares Ziel: das Auffinden der Wahrheit. „Wahrheit allein gibt dem Stil echten Glanz." Lessing leidet nichts Halbes, Vermittelndes, Schiefes und Dunkles. Mit der Wahrheit verbindet sich die Klarheit. „Die größte Deutlichkeit war mir immer die größte Schönheit." Man findet in Lessings Schriften nichts Breites, keinen Schwulst und keine Gespreiztheit, überall herrscht Einfachheit, Knappheit, Schärfe, Kraft. Die geschmeidige Schreibart bedient sich aller Formen: Gespräch, Briefform, Gleichnis, Untersuchung und Beweis eines Lehrsatzes. Zahlreiche Bilder erzielen Anschaulichkeit: so in der „Parabel", in der „Duplik" die Worte über das Suchen der Wahrheit („Wenn Gott in seiner Rechten ..."), in der Selbstbeurteilung (Hamb. Dram. 101) das Bild vom Druckwerk mit den Röhren. Gern verwendet Lessing geistvolle Gegensatzfiguren (Antithesen) und die Gesprächsform. Indem er mit dem Gegner, der als anwesend

vorgestellt ist, in dramatischer Lebendigkeit ein Streitgespräch führt, bei dem man oft die Einwände des Gegners erraten muß, erzeugt er Anteilnahme und Spannung sogar bei der Behandlung gelehrter und trockener Stoffe. Mit scharfem Blick werden die Blößen des Gegners erspäht und unbarmherzig aufgezeigt. Die freie Gesprächsform bringt Umstellungen im Satzbau, Unterbrechungen, Fortlassungen der Abschlüsse mit sich (Absagungsschreiben an Goeze). Überhaupt beherrscht Lessing wie niemand vor ihm die Kunst, über gelehrte Dinge geistvoll und tief und zugleich volkstümlich und fesselnd zu schreiben. Fremdwörter sind durch deutsche Ausdrücke ersetzt (gleichförmig = konsequent, angeführt = zitiert, Anstalt = Institution, Verfeinerung = Raffinement, schöne Seelen = belles âmes, schöner Geist = bel esprit); Neubildungen sind „weinerlich" und „empfindsam". Lessings Vers im „Nathan" läßt häufig den Sinn — also auch den Satz — im Versinnern schließen, streut aber wirksam einzelne Reihen dazwischen, in denen Satzganzes und Vers zusammenfallen.

36. Wieland

1. Der Epiker Christoph Martin **Wieland** wurde als Sohn eines Geistlichen 1733 bei Biberach in Schwaben geboren, in Biberach und in Kloster Berge bei Magdeburg pietistisch erzogen und studierte in Tübingen. Von Klopstocks „Messias" mächtig ergriffen, verfaßte er fortan fromme, tugendbegeisterte und erziehliche Schriften, war 1752—54 Gast bei dem kürzlich durch den vermeintlich „seraphischen" Klopstock enttäuschten Bodmer und blieb bis 1759 als Hauslehrer in Zürich und Bern.

2. Aber Wielands anerzogene überfromme Schwärmerei war unecht. Um 1759 trat ein Umschwung ein: die natürlichen Anlagen machten sich von der Fesselung durch äußere Einflüsse frei. Wieland „hat die ätherischen Sphären verlassen und wandelt wieder unter den Menschenkindern" schrieb Lessing. Die Umkehr wurde vollständig, als Wieland 1760 als Ratsherr nach Biberach kam und durch den früheren kurmainzischen Minister Graf Stadion die freigeistigen englischen und französischen Schriftsteller kennen lernte. Aus dem frommen Nachahmer Klopstocks wurde ein Verehrer des ästhetischen, weltfrohen Lebensgenusses und des französischen Geschmacks. Er schrieb lockere, ja frivole Erzählungen, wandte sich dann aber ernsterer Betätigung zu. 1762—66 lieferte er die Prosaübersetzung von 22 Dramen Shakespeares, eine für die Bekanntwerdung der Shakespeareschen Werke in Deutschland hochverdiente, erst 1797 durch die Schlegelsche Übertragung überholte Arbeit. 1764 stellte Wieland den Sieg der Natur über die Schwärmerei — seine eigene Entwicklung — im Roman „Don Sylvio von Rosalva" dar (Heilung eines spanischen Ritters von den Einbildungen des Feen-

zaubers), dann bildete er im Erziehungsroman „Agathon" (seit 1766) und in der Verserzählung „Musarion" seine Eigenart völlig aus.

„Agathon" ist die Erziehungsgeschichte eines platonischen Schwärmers, der, durch Verbannung und Gefangenschaft mit der Schlechtigkeit der Menschen bekannt geworden, sich schon dem selbstsüchtigen Materialismus des Sophisten Hippias zuneigt, aber durch die Liebe zu frei gewählter Tugend und heiterem Lebensgenuß geführt wird. — In dem Gedicht „Musarion" wird ein junger griechischer Menschenfeind durch die Liebe zur schönen und geistvollen Musarion von der weltverachtenden stoischen und der übersinnlichen pythagoräischen Weltanschauung und von der Sinnenlust befreit und zu überlegenem Lebensgenuß erzogen. In der antiken Hülle beider Werke steckten viel Züge aus der eigenen Entwicklung Wielands und aus der Philosophie und den Verhältnissen des 18. Jahrh. Gerade der stark philosophische Inhalt machte die Werke bei den Gebildeten beliebt.

Indem Wieland hier beide Male einen geistigen Werdegang von bedeutenderem Gehalt schilderte, begründete er den Bildungsroman, der in Goethes „Wilhelm Meister" seinen Höhepunkt erreichte. Wieland vertiefte und verfeinerte die Zeichnung des Seelenlebens, er bemühte sich, im Gegensatz zu den Engeln und Bösewichtern des herrschenden Sittenromans wirkliche Menschen zu gestalten.

1769 erhielt Wieland eine Professur in Erfurt. Hier schilderte er im Roman „Der goldene Spiegel" in morgenländischer Einkleidung ein ideales Selbstherrschertum nach dem Vorbilde Josephs II. Durch diesen Fürstenerziehungsroman aufmerksam geworden, berief die Herzogin Anna Amalia von Weimar Wieland 1772 zum Erzieher ihrer beiden Söhne.

3. Wieland leitete die Erziehung der Prinzen bis 1775 und lebte dann mit dem Titel Hofrat in Weimar oder später auf seinem nahen Gute Osmannstedt, immer literarisch tätig und von allen Kreisen hoch geachtet, bis an seinen Tod 1813. Goethe hielt dem „edlen Dichter, Freund und Bruder" bei der Trauerfeier in der Loge die Gedächtnisrede.

In Weimar begründete Wieland 1773 eine einflußreiche schöngeistige und kritische Monatsschrift, den „Teutschen Merkur". 1774 erschien darin der satirische Roman Die Abderiten, eine Verspottung deutscher Kleinstädterei (in Biberach, Mannheim u. a. O.), philisterhafter Beschränktheit, Eingebildetheit und Unduldsamkeit in griechischem Gewande. Den Höhepunkt bildet der Streit um den Schatten des Esels, der fast zu einem Bürgerkriege führt. In der kleineren epischen Dichtung „Geron der Adelige", die in der Zeit des Königs Artus spielt, tötet sich der Held um eines Gedankenfrevels willen mit dem eigenen Schwert: Freundestreue und Ehre siegen über die Leidenschaft. Im Merkur erschien 1780 das Meisterwerk Wielandscher Erzählkunst, der **Oberon**, ein von heldenhaften Kämpfen mit Riesen, Elementen und wilden Tieren erfülltes ro-

mantisches Epos, bei dem der „Sommernachtstraum" Shakespeares und ein Auszug aus dem altfranzösischen Roman Huon de Bordeaux frei als Quellen für die Handlung benutzt waren. Drei Handlungsreihen sind miteinander verschlungen: die Abenteuer des Hüon, die standhafte Liebe der Rezia und die Versöhnungsgeschichte von dem Elfenkönig Oberon und seiner Gemahlin Titania.

Der Ritter Hüon unternimmt auf Befehl Karls d. Gr. eine Bußfahrt ins Morgenland mit dem Auftrage, dem Kalifen von Bagdad Backenzähne und Barthaare zu rauben und die Kalifentochter Rezia als Braut heimzuführen. Diese anscheinend unmöglichen Taten erfüllt Hüon mit Hilfe Oberons. Dieser ist mit Titania entzweit. Er will sich mit ihr erst versöhnen, wenn er ein Paar gefunden hat, das sich trotz der schwersten Prüfungen bis in den Tod treu bleibt. Nachdem Hüon Rezia gewonnen hat, müssen beide Abenteuer und Proben der Standhaftigkeit bestehen. Da selbst vor dem Flammentode ihre Treue nicht wankt, kehren die Geläuterten glücklich heim, und Oberon, der über dem Paare gewaltet hat, versöhnt sich mit Titania.

Der sittliche Grundgedanke von der in allen Leiden standhaften Liebe durchzieht die bunte, abenteuerliche Handlung aus der ritterlichen, morgenländischen und märchenhaften Welt. Wieland erreichte einen glänzenden, flüssigen und geschmeidigen Vers[1]). Goethe war entzückt über das phantasiereiche, farbenprächtige und anmutige Gedicht, nannte es „ein Meisterstück poetischer Kunst" und sandte dem Dichter einen Lorbeerkranz. In der Natur des Stoffes liegt, daß zauberhafte Mächte von außen her die Handlung bestimmen. — Im letzten der griechischen Romane, dem in Briefform geschriebenen Aristipp, zeichnete Wieland ein Kulturgemälde aus der Zeit der Entwicklung der Sokratischen Schulen. Aristipp, der wahre Sokratiker, ist zugleich der Vertreter der Lebensanschauung Wielands. Seit den achtziger Jahren übersetzte Wieland antike Schriftsteller: Lucian, Horaz, Briefe Ciceros, Dramen von Euripides.

4. Wieland steht in einem geschichtlich bedeutsamen Gegensatz zu Klopstock. War für diesen die Kunst ein ernstes und heiliges Erziehungsmittel, so war sie für jenen ein heiteres und anmutiges Spiel der Einbildungskraft. Hatte Klopstock stets das Religiös-Sittliche betont und ideale, erhabene Stoffe in einer Sprache voll Würde und Pathos, in reimlosen antiken Versmaßen dargestellt, so gestaltete Wieland das Irdische und Menschliche in geschmeidiger, flüssiger und anmutiger Sprache und in neueren, wohlklingenden und rhythmisch abwechslungsreichen Reimversen. Er heilte die höheren Stände, die allein bei den Franzosen Geist, Witz und zierliche Grazie zu finden meinten, von ihrer Vorliebe für die französischen Schriftsteller. Er verfeinerte durch seine ein-

[1]) Die Oberonstrophe ist achtzeilig. Die jambischen oder jambisch-anapästischen Verse haben verschiedene Länge, die Reimstellung ist beliebig.

schmeichelnde Formkunst den Formgeschmack der mittleren Stände und trug durch seine gefällige, wenn auch nicht tiefe Lebensphilosophie wesentlich zum Fortschritt der Bildung und zur Befreiung von dem lehrhaft-nüchternen, kunstfeindlichen Rationalismus und von der Engherzigkeit und Beschränktheit, der „Philisterei" der früheren Zeit, bei. Wieland erwarb sich große Verdienste um Form und Sprache und um die Entwicklung des Epos und des Romans — den er freilich in fernen Zeiten und Ländern spielen ließ —, er war wegen seiner Behandlung mittelalterlicher und märchenhafter Stoffe (Geron, Oberon) und wegen seiner Vertiefung in die antike, morgenländische und romanische Dichtung auch ein Vorläufer der Romantik.

5. Das Gebiet der Volkssage wurde durch einen Nachahmer Wielands, Karl **Musäus** († 1787 zu Weimar), wieder eröffnet. In seinen Volksmärchen der Deutschen erzählte Musäus im Stil seines Meisters, launig und mit humoristischer Färbung, geschickt aus Sagen- und Märchenelementen zusammengewobene Novellen im Geiste der Aufklärungszeit. Die ursprüngliche Naivität der Märchen wurde freilich erst in der Erzählweise der Brüder Grimm gewahrt.

37. Herder

1. Joh. Gottfried **Herder** wurde 1744 zu Mohrungen in Ostpreußen als Sohn eines armen Lehrers geboren und kam nach freudlosen Schuljahren als Schreiber zum Diakonus Trescho, dessen Büchersammlung er fleißig benutzte. Mit Unterstützung eines russischen Regimentsarztes, der durch den Siebenjährigen Krieg nach Preußen gekommen war, ging er 1762 nach Königsberg und studierte dort zuerst Medizin, dann Theologie und Philosophie. Nebenbei seinen Unterhalt als Lehrer verdienend, hörte er Vorlesungen bei Kant, las Rousseaus Schriften und lernte den tiefsinnigen „Magus im Norden", Georg Hamann[1]), kennen, der großen Einfluß auf seine Denkrichtung ge-

[1]) Georg **Hamann** (1730—88), der dürren Aufklärung müde, die das Wesen alles Seins durch die „natürliche Vernunft" zu erfassen vermeinte, wollte das „Götzenbild" von der Allmacht des Verstandes zertrümmern. Die Natur des Menschen ist eine Einheit, nicht der Verstand ist das Ursprüngliche und Vorherrschende, sondern Sinne und Leidenschaften sind es. Einseitige Verstandeserkenntnis ist unsicher und falsch, Gefühl, innere Erlebnisse und Erfahrungen gehen über nüchterne Verstandesschlüsse, die Leidenschaft ist Ursprung alles Großen. Die letzte Weisheit offenbart sich nicht durch Denken oder sittliches Handeln, sondern allein durch den Glauben, der Grundtrieb, Gefühl und Leidenschaft, daher nicht lernbar und nicht lehrbar ist, sondern nur durch Erfahrung erworben werden kann. Gott ist der Urgenius, er spiegelt sich im Genie und in der Leiblichkeit mit all ihren Kräften: Sinne, Leidenschaften, Phantasie, Vernunft. Vergottung des Menschen! Gott ist die eigentliche Einheit, der Poet der Poeten,

wann und besonders ihn in Shakespeare einführte. 1764 wurde Herder Lehrer, 1765 auch Prediger zu Riga. Durch Lessings Literaturbriefe veranlaßt, gab er hier 1767 die „Fragmente über die neuere deutsche Literatur" und 1769 die „Kritischen Wälder" heraus. In diesem Jahre reiste er zu Schiff nach Nantes. Im Tagebuch dieser Reise legte er nieder, was in seiner gewaltig gärenden Innenwelt an Träumen von zukünftiger Menschenerziehung, an Entwürfen für politische Neuerungen in Rußland, an Plänen für schriftstellerische Werke lebte. Von Nantes fuhr Herder nach Paris, nahm hier den Antrag an, einen holsteinischen Prinzen als Erzieher und Prediger zu begleiten, reiste über Antwerpen nach Hamburg (Bekanntschaft mit dem verehrten Lessing) und dann mit dem Prinzen nach Darmstadt, wo er den Kriegsrat Merck und Karoline Flachsland kennen lernte, mit der er sich verlobte. Nachdem er sich vom Prinzen getrennt hatte, zwang ihn ein Augenleiden, sechs Monate in Straßburg zu verweilen. Hier fügte es das Geschick wunderbar, daß der Student Goethe bald fast täglicher Gast des reizbaren, verstimmten Kranken wurde und durch das Herdersche Evangelium

---

der in Natur und Geschichte dichtet, der uns in der Bibel Aufschluß über Natur, Menschenleben und Menschengeschichte gibt. Lebenszentrum des Menschen ist der Glaube an Gott.

Hamann wandte sich mit diesen Gedanken gegen die „natürliche Vernunft" und die „natürliche" Religion und Moral der Aufklärer, er gründete seinen Versuch, Kopf und Herz zu vereinen, auf sein starkes religiöses Erleben. Auch seine Kunstanschauungen waren vom religiösen Gefühl beeinflußt. Die Poesie ist die Muttersprache des menschlichen Geschlechts. In der Kunst entscheidet nicht die Beherrschung der Regel, sondern das Genie (z. B. Homer und Shakespeare), das über der Kunstregel steht, diese erschüttern und überwinden kann. Es gilt nicht Nachahmung der Alten, sondern der Natur, die durch Sinne und Leidenschaften wirkt. Ur- und Vorbild der poetischen Schöpferkraft ist der große Poet der Bibel. Die Dichtung ist eine natürliche Art der Prophezeiung, sie beruht auf der Einbildungskraft und erhält ihre Gesetze vom Gefühl, vom inneren Lebenstrieb, von originalen Gedanken des Dichters, sie gestaltet erschütternde Gemütserlebnisse in Bildern, da Sinne und Leidenschaften nichts als Bilder reden und verstehen, da Bilder der ursprüngliche Besitz der Sprache sind und allein den Schatz menschlicher Erkenntnis und Glückseligkeit ausmachen. Für Kraft und Eigenart des Stils ist ebenfalls die Bibel, aus der die Urindividualität redet, Vorbild. Nährmittel der Kunst muß, wie bei den Alten die Götter- und Heldensage, bei uns die christliche Mythologie werden.

Hamann, dieses einsame „Original", das Sinnlichkeit und Geistigkeit zur Einheit zusammenschließen wollte, hatte eine schwer lesbare Schreibart. Seine Schriften sind stellenweise anschaulich, im ganzen fehlt ihnen aber Gedankenentwicklung und Klarheit. Unentwickelte Gedankenkeime sind durcheinandergewirrt, Beziehungen nur halb ausgesprochen, Mittelglieder ausgelassen, Bilder nur angedeutet. Alle Verhüllungen, Anspielungen, Gedankensprünge, Doppelsinnigkeiten, Übertreibungen, Verschnörkelungen, Zynismen ersticken die tiefen und echten Ahnungen.

von der Genialität des Dichters und von der Naturdichtung sein eigenes dichterisches Leben fand. 1771 ging Herder als Hofprediger nach Bückeburg, führte hier 1773 seine Braut heim und veröffentlichte die Schrift „Über den Ursprung der Sprache", die Aufsätze über Shakespeare und über Ossian und die Lieder alter Völker und die dichterische Erläuterung von 1. Mos. 1—6 „älteste Urkunde des Menschengeschlechts".

1776 wurde Herder auf Goethes Betreiben als Generalsuperintendent und Leiter des gesamten Schulwesens nach Weimar berufen. Er gab hier seine „Volkslieder", die „Ideen zur Philosophie der Geschichte der Menschheit" und andere Schriften heraus, begleitete 1788—89 erst Dalberg, dann die Herzogin Amalie auf einer Reise nach Italien, zerfiel infolge seiner Wesensverschiedenheit, seiner Reizbarkeit und seines Mißtrauens allmählich mit Goethe und brach 1796 auch mit Schiller. Nachdem er 1799 auch schmähende Streitschriften gegen den philosophisch weit überlegenen Kant gerichtet, starb Herder, von den Größten geschieden, durch Bürde des Amtes, Geldsorgen und Krankheit noch mehr verbittert, einsam und „völlig vollendet" 1803 im 60. Lebensjahre. Auf seiner Grabplatte in der Stadtkirche zu Weimar steht sein Wahlspruch „Licht, Liebe, Leben!"

Durch Herders Leben geht ein tragischer Zug. Herder, begabt mit einem weichen, überfein erregbaren Gemüt, erfüllt von gewaltigen Entwürfen, von Völkerbeglückungsplänen, zersplittert sich beim vergeblichen Versuch, den Ausgleich mit dem äußeren Leben zu finden, sehnt sich selbstquälerisch und unbefriedigt stets nach neuen, verheißungsvolleren Wirkungskreisen und besitzt nicht die Kraft, sein Leben nach innerer Notwendigkeit unabhängig von der Außenwelt zu gestalten. In seiner Nachgiebigkeit gegen die wechselnden Stimmungen verkennt und verliert er Goethe, der seine Reizbarkeit mit Geduld und Brudertreue getragen. In seiner Jugend wird der an genialen Gedanken und Anregungen überreiche Mann mit der Feuerseele der Altervater einer neuen Zeit. Seine ersten Schriften sind Schlachtrufe für den Sturm und Drang. Aber er hat nicht die Gabe, seine Gedanken zu völlig objektiver Geltung, zur letzten Notwendigkeit der Form zu erheben. Daher ereilt ihn das Schicksal eines Vorläufers. Goethe erreicht in wunderbarer Fülle das, was Herder erstrebte. Aber anstatt nun in Goethe und Schiller beglückt die erreichte neue künstlerische Welt anzuerkennen, fühlt sich der empfindliche Herder von seinem Schüler überholt, verkennt den künstlerischen Selbstzweck und den Eigenwert künstlerischer Gestaltung, mißt sittenstreng Goethes Dichtungen nach beschränktem moralischem Maßstabe und schilt Schillers Dramen. In Groll und Gram verzehrt sich, als die Frucht seiner Saat gereift, der Mann, dessen edelste Kraft liebendes Verstehen und Mitleben gewesen war und dessen reinste Sehnsucht stets

dem wahren Menschentum gegolten hatte. So endete er, längst ins Dunkel zurückgetreten, als Opfer seiner Geistesart und der fortschreitenden Zeit.

2. **Ästhetische Schriften, Nachdichtungen.** — Besonders durch Lessings Literaturbriefe veranlaßt, legte Herder 1766—67 in den Betrachtungen der **Fragmente über die neuere deutsche Literatur** seine schöpferischen Anregungen und Gedanken über Sprache und Dichtung nieder.

Herder betrachtete die Sprache vom entwicklungsgeschichtlichen Standpunkte aus als ein sich entwickelndes lebendiges Gebilde, als den reinsten Ausdruck des seelischen Erlebens eines Volkes. Die Sprache durchläuft drei Lebensalter: Jugend-, Mannes- und Greisenalter. Die Ursprache des Jugendalters war aus Bestandstücken der Poesie gebildet, sie war eine Sprache der Affekte (Verwunderung, Furcht, Schreck), ein sinnlicher, leidenschaftlicher und bilderreicher Gesang. Dann wurde die Sprache allmählich ruhiger und abstrakter und bildete sich zur Prosa um. Diese verlor immer mehr ihre sinnliche Schönheit, und die Liedersprache wurde zu der durch grammatische Regeln bestimmten Büchersprache. Herder wollte von der trockenen Verstandesmäßigkeit der engherzigen Sprachregelung Gottscheds zur Natürlichkeit zurück. Er versprach sich Hebung der deutschen Sprache von einer neuen Übersetzungskunst, wies auf volkstümliche Ausdrücke, auf das Sprachgut der mittelhochdeutschen Dichtung und auf Luther als Sprachschöpfer hin und forderte Freiheit der Wortstellung und freie Rhythmen. — Die Literaturgeschichte muß sich nach Herders Forderung der geschichtlich beschreibenden und vergleichenden, nicht mehr der vorschreibenden Betrachtungsweise bedienen. Denn jedes Volk besitzt seine eigene Poesie als Ausstrahlung seines nationalen Geistes, und daher ist die Dichtung abhängig von kulturgeschichtlichen und erdkundlichen Verhältnissen bei einem Volke (Rasse und Wesen des Volkstums, Religion, Zeit, Sprache, Natur und Klima). Es gibt also viele berechtigte, nach Zeiten und Völkern verschiedene Erscheinungsformen der Poesie, und die Literaturgeschichte eines Volkes muß in die Beziehungen zwischen Land, Zeit, Volk und Dichtkunst einzudringen suchen. Jedes der alten Dichtwerke muß aus Geschichte und Kultur der Zeit heraus verstanden werden. Der Beurteiler muß aber nicht nur alle Bedingtheiten der nationalen Eigenart eines Volkes kennen, nicht nur geschichtliches Schauen besitzen, sondern auch die Schöpferkraft des einzelnen Dichters erkennen und dessen Werk in anempfindender Kritik nachschaffend würdigen können. Denn jedes Werk ist nicht nur national, sondern auch individual bestimmt. — Der ältesten Stufe der Sprachentwicklung entspricht auch die erste Stufe der Dichtung: die eigenartige, natürliche Volksdichtung bei jedem Volke. Reste alter Dichtung liegen in den Eddaliedern und den britischen Balladen vor. Auch wir Deutschen müssen wie Percy alte Nationallieder sammeln. Da die Dichtung eines Volkes eine durch Volkstum, Zeit und Ort bestimmte Ausdrucksform seelischen Erlebens ist, kann man sie nicht künstlich auf eine andersartige Welt übertragen. Jede Nachahmung fremder Dichtung ist Unnatur. Wir müssen unser Leben, unsere nationale Eigenart in unserer natürlichen Sprache dichterisch gestalten, unsere Volksgenialität in neuzeitlichen Werken entfalten. Zu diesem Zwecke dürfen wir uns an feinsinnig übersetzten fremden Werken (z. B. an Shakespeare) schulen.

Dann kann sich der eigene Genius am fremden entzünden, dann müssen Originale, Genies erstehen, die aus innerem Drang heraus, ohne Nachahmung und Beengung durch Regeln, ihr Gefühl in Werken deutscher Eigenart aussprechen und dadurch unsere nationale Dichtung begründen. Gefühls- und Gedankengehalt und Ausdruck, Inhalt und Form wird in dieser echten Dichtung wie Seele und Körper zusammenhängen.

Im ersten seiner **Kritischen Wälder** setzte sich Herder 1769 mit Lessings „Laokoon" auseinander.

Auch hier findet sich Herders Grundgedanke ausgesprochen, daß das Kunstideal je nach Zeiten und Völkern verschieden ist, daß es also kein für alle Zeiten absolut gültiges Kunstideal gibt, wie es Winckelmann in der antiken Kunst gefunden zu haben glaubte. Auch Homer als Naturdichter kann nicht mit dem Maßstabe gemessen werden, wie man ihn an Kunstdichter legt. Lessings Satz, daß der Dichter nur fortschreitende Handlung darstellen darf, gilt nur für die epische Dichtung. In anderen Dichtungsarten herrschen andere Kräfte und Ziele: im Liede das Gefühl, im Trauerspiel der tragische Affekt und die Leidenschaft. Es ist auch erlaubt, daß der Dichter die körperliche Schönheit malt (z. B. in der Liebespoesie). Ferner weist Herder auf das Musikalische in der Dichtung hin.

Die in diesen beiden Schriften enthaltenen grundlegenden Gedanken wurden in Herders folgenden Werken im einzelnen entwickelt und vertieft. Die erste zusammenhängende und begeisterte Schilderung der von der Kunstdichtung nach Ursprung, Inhalt und Form grundverschiedenen Volksdichtung lieferte Herder im **Briefwechsel über Ossian und die Lieder alter Völker,** der mit dem Aufsatze über Shakespeare 1773 in dem Sammelbande „Von deutscher Art und Kunst" veröffentlicht wurde.

Der verstandesmäßigen, gekünstelten Gelehrtendichtung stellte Herder die natürlich gewachsene Volksdichtung gegenüber und erläuterte ihr Wesen an zahlreichen Proben (Ossian, Shakespeares Lieder, Eddalieder, englische, schottische, lettische Lieder, deutsche Provinziallieder). Die Volksdichtung beruht auf dichterischer Eingebung, auf unmittelbarem Anschauen und auf Begeisterung der Sinne und der Einbildungskraft, sie macht uns wirkliche Gefühlserlebnisse, erfahrenes Leben gegenwärtig. Sie besitzt ferner die Unmittelbarkeit des Ausdrucks, die innere Einheit von Inhalt und Form. Dem raschen Wechsel der Sinneseindrücke entspricht die Sprunghaftigkeit und anscheinende Zusammenhangslosigkeit der Darstellung. Herder weist auch auf die lebendige Gegenwart der Bilder, den ungekünstelten Rhythmus der Volkslieder und das sprunghaft dramatische Wesen der Ballade hin, ruft zur Sammlung deutscher Volkslieder auf, wobei er eigene Funde (Kuckuck und Nachtigall, Heidenröslein u. a.) mitteilt, und stellt als Ziel hin, eine Lyrik zu schaffen, die wie die Volksdichtung das ursprüngliche Gefühl mit seiner unmittelbaren Kraft ausspricht, also aus dem Erleben quillt.

Herder wandte Rousseaus Ruf „Zurück zur Natur" auf die Dichtung an. Das eigentlich Poetische war ihm das Volkstümliche und Urwüchsige. „Natur" wurde für die Dichtkunst das Losungswort. Durch

Herders Preis der Volksdichtung lernten die Zeitgenossen, wie Goethe sagte, erkennen, daß die Dichtung eine Welt- und Völkergabe, nicht den Alleinbesitz einiger gebildeter Männer darstelle, daß der wahre Dichter der Dolmetscher einer Naturkraft sei. Jetzt erwachten das volkstümliche Lied und die Ballade bei Goethe, Bürger und bei den Lyrikern des Hainbundes. Herder rechnete auch die Lieder Shakespeares und der Edden und ebenso die von ihm wegen ihres gefühlsmäßigen und musikalischen Gehaltes überschätzten Oden Klopstocks zur Volksdichtung.

Ausführungen Lessings in der „Hamburg. Dram." ergänzte Herder in dem schönen Aufsatze über **Shakespeare**, einem herrlichen Beispiel der schöpferischen, auf tiefstem Verstehen und begeistertem Mitleben beruhenden Kritik Herders.

Während Lessing Shakespeare als völlig auf dem Boden der Antike stehend, nach den Regeln der Antike schaffend aufgefaßt hatte, erklärt Herder: Shakespeares Dramen sind vom griechischen Drama, das aus dem Gottesdienst hervorgegangen ist und in einfachen Verhältnissen spielt, nach Aufgabe, Stoff und Bühnendarstellung verschieden. Shakespeare ist in anderer Zeit unter anderem Volk auf dem Boden einer überreichen Geschichte erstanden, er schafft in einer viel weiteren Welt des Nordens unter viel verwickelteren Verhältnissen des gesellschaftlichen und staatlichen Lebens und der Gedanken- und Glaubenswelten. Er malt in geschichtlichen Handlungen große Menschenschicksale, zeichnet eine Fülle von Gestalten und eine Welt dramatischer Gesichte. Aber in der Wirkung auf die Seele des Hörers ist Shakespeare dem Sophokles gleich, denn er ist auch Natur wie die Griechen, eine ursprüngliche Naturgewalt, ein notwendig auf seinem Boden frei erwachsener, dem antiken Dramatiker ebenbürtiger germanischer und moderner Tragiker. Die Franzosen mit ihrer äußerlichen Nachahmung, ihrem unnatürlichen Regelzwang der drei Einheiten und ihrer Galanterie erreichen dagegen die Antike nicht. Shakespeare, der die Ganzheit des Lebens vorführt, der die Entwicklung einer Leidenschaft zu einem Weltbilde weitet, kann sich selber Raum- und Zeitmaße schaffen. Zu einer dramaturgischen Würdigung Shakespeares gelangte Herder nicht, wie er auch Epos und Drama nicht streng genug schied und wie ihm die Einheit der Person schon für die Einheit der Handlung genügte.

1778—79 erschien die seit der Straßburger Zeit begonnene Sammlung **„Volkslieder** nebst untermischten andern Stücken" (später „Stimmen der Völker" genannt). Unter den 182 Liedern befinden sich 40 deutsche, und zwar, da Herder den von ihm eingeführten Begriff „Volkslied" viel weiter faßte als wir, neben eigentlichen Volksliedern auch ältere Kunstlieder (Ludwigslied; Lieder von Opitz, Dach u. a.) und neue volkstümliche Lieder von Goethe und Claudius. Die übrigen Lieder sind Übersetzungen englisch-schottischer, nordischer (lettischer, grönländischer, isländischer, lappischer), französischer, spanischer, italienischer, griechischer u. a. Lieder. Auch Stücke aus Shakespeare, Ossian und der Edda sind beigefügt.

Herder zeigte hier nicht nur seine Teilnahme an der Dichtung aller Zeiten und Völker, sondern auch seine Gabe, die Eigenart jeder Volksseele zu erfassen, die fremde Dichtung wandlungsfähig nachzuerleben und

so einzudeutschen, daß Geist und Ton völlig gewahrt blieben. Über Zeiten und Völker hinüber erfaßte er die Dichtung der Menschheit als ein Ganzes, jedes Volk als eine Stimme im Chor der Menschheit und die Lieder als einen Zugang zur Volksseele, als ein Stück Völkerkunde. Durch seine Übersetzungen eröffnete er die Weltliteratur in deutscher Sprache. Wie der Bischof Percy Überreste der altenglischen Dichtung gesammelt hatte (1765), so sammelte auch Herder alte deutsche Lieder und errettete dadurch das Volkslied von Verachtung und Vergessenwerden. Die Romantiker setzten Herders Streben fort: die eigentlichen Volkslieder wurden von Arnim und Brentano im „Wunderhorn", die Reste alter Märchenpoesie von den Brüdern Grimm in den „Kinder- und Hausmärchen" gesammelt.

Dem Buchstabenglauben und dem nüchternen Rationalismus gegenüber versuchte Herder 1782 in der Schrift Vom Geist der ebräischen Poesie zum erstenmal die Geschichte der religiösen Dichtung des Alten Testaments bis zur Psalmendichtung Davids hin auf Grund der Eigenart, der Sprache und der Anschauungen des jüdischen Volkes zu schildern, die Entwicklung des jüdischen Volksgeistes in seiner Dichtung zu zeichnen. Die Schrift, die die verschiedenen Formen der hebräischen Poesie feststellte, wurde bahnbrechend für die Kenntnis der morgenländischen Dichtung. — Wie Herder hier Stücke aus Hiob und den Psalmen übersetzte, so übertrug er mit feinstem Verständnis Stücke aus der persischen, griechischen und römischen Dichtung. Zu eigenen Dichtungen (die besten: Legenden und Parabeln) fehlte Herder die Gestaltungskraft; seine Gabe war Nachempfinden und Mitleben und daher feinsinnige Nachdichtung fremder Dichtungen. Die berühmteste seiner Nachdichtungen ist der Romanzenkranz **Der Cid** (geschr. 1802—03, als Ganzes ersch. 1805), eigentlich eine Neuschöpfung, die zum größten Teil eine empfindsame französische Prosabearbeitung zur Grundlage nahm. Die Romanzen singen von Heldentaten, Verbannung und Tod des spanischen Nationalhelden Graf Ruy Diaz von Bivar († 1099), des berühmten Maurenbekämpfers, der Träger aller spanischen Rittertugenden geworden war und sich den Beinamen Cid (Herr) Campeador (Kämpfer) erworben hatte. Heldenehre und treue Liebe sind die treibenden Kräfte; besonders schön wird die Ehe des Cid mit Ximene besungen. Die Romanzen treffen meisterhaft den schlichten Ton der volksmäßigen spanischen Lieder, die der Überlieferung vom Cid zugrunde lagen, die sich aber Herder nicht verschaffen konnte.

3. **Philosophische Schriften.** — In der kleinen, von der Berliner Akademie 1770 preisgekrönten Schrift Über den Ursprung der Sprache erklärte Herder im Gegensatz zur rechtgläubigen Theologie, die die Sprache auf göttliche Unterweisung zurückführte, daß die Sprache ein natürliches und notwendiges Erzeugnis des menschlichen Verstandes sei. Als Anfang der Sprachentwicklung bezeichnete er die Naturlaute der Empfindung. Der Verstand habe dann aus Tönen der lebenden Natur die

Sprache erfunden, um die Merkmale der Dinge in Merkwörtern festzuhalten, und zwar zuerst Wörter für das Handeln. Herder arbeitete hier der späteren vergleichenden Sprachwissenschaft vor. Seine Lehre von der Erfindung der Sprache wurde von Wilhelm von Humboldt zurückgewiesen. Wir führen heute die Lautsprache auf die Gebärdensprache und diese wiederum auf die Ausdrucksbewegungen zurück. — Den Abschluß der Geistesentwicklung Herders und die Tiefe seines umfassenden Geisteslebens offenbarte das Meisterwerk **Ideen zur Philosophie der Geschichte der Menschheit** (1784—91).

Die „Ideen" stellen Herders Anschauung vom Endzweck der Menschengeschichte und der Weltentwicklung dar. Lessings Gedanken von der göttlichen Erziehung des Menschengeschlechts fortführend, sieht Herder das Ziel alles Erdenlebens in der durch Ausbildung der Humanität erreichten Glückseligkeit. Der Inhalt der Menschheitsgeschichte ist die fortschreitende Humanisierung des Menschengeschlechts, d. h. die Entwicklung der Vernunft, Billigkeit und Liebe, die Entfaltung der gesamten Anlagen des Menschen durch fortschrittliches Kulturstreben zum Edelmenschentum hin. Die Menschheit als Ganzes zerfällt in viele einzelne Volksindividualitäten, jede in Wesen und Bildungsanlagen, jede nach der Natur ihres Landes und ihrer Zone verschieden. Daher erscheint auch die Humanität bei den verschiedenen Völkern in verschiedener Gestalt. Die Mittel für die Ausbildung der Humanität sind Sprache, Künste, Wissenschaften, Erfindungen, Religion und auch der Staat. Alle Kulturarbeit gilt der Entfaltung der göttlichen Kräfte im Menschen. Die Geschichte ist also eine fortschreitende Offenbarung der Gottheit, die in der Natur- und Menschenwelt wirksam ist (Herders spinozistische Grundanschauung von der einen Gott-Natur). Auf der Grundlage des Gedankens vom inneren Bildungsgesetz zur Humanität betrachtet Herder die Entwicklung der Kultur Asiens, Griechenlands, Roms und des christlichen Mittelalters, wobei er jede Kulturform als Ausdruck einer besonderen Volksgenialität auffaßt. Das hervorragendste Stück ist das Buch von der Kultur des Griechentums.

Freilich waren die „Ideen" nicht frei von Subjektivismus, von allzu kühnen Annahmen und von stimmungsmäßigem Schwanken der Grundbegriffe[1]), aber sie waren die erste einheitliche und tiefe Betrachtung der Menschheitsgeschichte, dargestellt in einer hinreißenden Sprache, erfüllt von idealer Begeisterung, reich an Tiefblick in den geschichtlichen Teilen. Das Werk erstrebte zum ersten Mal Geschichtsverstehen nach einem großen Zweckgedanken, es war die erste deutsche Geschichts- und Menschheitsphilosophie vom entwicklungsgeschichtlichen Standpunkt. An die Stelle des bloßen Aneinanderreihens der Geschichtstatsachen trat hier die wirkliche Völkergeschichte, die allseitige, tiefe Ergründung von Wesen, Geschichte und Kultur der Völker, die ver-

[1]) Z. B. ist der Staat zunächst im Rousseauischen Sinne als kulturfeindlich, späterhin als Schützer der Kultur und daher als Mittel zur Entwicklung der Humanität aufgefaßt.

gleichende psychologische Betrachtung des Völkerlebens in seiner Abhängigkeit von natürlichen Bedingungen. Durch die „Ideen" wurde Herder der Pfadfinder und Zielweiser für die philosophische Geschichtschreibung, für die Universalgeschichte und für die vergleichende Erdkunde, die im Gegensatz zur alten politisch-statistischen Erdkunde die ursächlichen Beziehungen zwischen Land, Pflanzen- und Tierwelt und Bevölkerung aufsucht.

4. **Herders Bedeutung.** — Herder führte Lessings kritische Arbeit fort. War aber Lessing der objektive Kritiker des Verstandes, der scharf zergliederte und zwingend bewies, so war Herder der subjektive Kritiker des Gefühls, reich an geistvollen Gedanken, genialen Ahnungen, hochfliegender Phantasie und leidenschaftlicher Begeisterung. Seine Gabe war der seherische Blick für das geschichtliche Leben der Völker und Kulturen vom Ursprung der Sprache an, für das ursprüngliche und unmittelbare Geistesleben in allen Zeiten und Zonen, für die Zusammenhänge zwischen bisher getrennten Gebieten. Durch Betonung der völkischen Eigenart bekämpfte er das verschwommene Weltbürgertum, durch seine Predigt von der Humanität die Vernunft- oder Naturreligion, durch sein geschichtliches Verständnis der biblischen Schriften den Buchstabenglauben. Er entdeckte das Volkslied, eröffnete das Verständnis für die Dichtung aller Völker, legte den Grund zur Weltliteratur in deutscher Sprache und gab für Ästhetik, Sprachwissenschaft, Theologie, Geschichtsphilosophie, Erd- und Völkerkunde bahnbrechende Anregungen. Seine Prosa war ganz von seinem erregbaren Gefühl abhängig, sie blitzte wie ein Funkenspiel von Gedanken, Bildern und Stimmungen und war besonders in der Jugendzeit des Sturmes und Dranges durcheinanderwogend und sprunghaft. Seine Arbeiten sind vielfach unvollendet und entbehren streng systematischer Gedankenführung, erschöpfender Behandlung des Stoffes und straffer Form.

38. Der Hain und seine Verwandten

1. **Der Hainbund.** — Im Jahre 1772 schlossen sechs dichterisch beanlangte, klopstockbegeisterte Göttinger Studenten einen Freundschaftsbund, der nach Klopstocks Sinnbild für die deutsche Dichtung (Eichenhain; in der Ode „Der Hügel und der Hain") „Hain" genannt wurde. Die Hainbündler waren Gegner des französierenden „Sittenverderbers" Wieland und glühten für Klopstocks Ideale — Freundschaft, Tugend, Religion, Freiheit und Vaterland —, nannten sich „Barden" und schrieben nach dem Vorbilde der Oden Klopstocks empfindsame „Bardengesänge" in antikisierender Form. Sie feierten 1773 Klopstocks Geburtstag in schwärmerischer Weise und sahen 1774 den verehrten Meister auf der Durchreise nach Baden bei sich zu Gaste. Die Hainbündler gingen aber über

die bloße Nachahmung Klopstocks hinaus, weil sie auch unter dem Einflusse der Jugendarbeiten Herders standen. Besonders bewirkte Herders Hinweis auf das Volkslied, daß sie neben Goethe die Neuschöpfer des schlicht volkstümlichen, gereimten und sangbaren Liedes wurden. Die Studentenvereinigung bestand 1772—75; dann zerstreute das Leben die Mitglieder nach allen Richtungen. Die dichterischen Beiträge wurden im Musenalmanach veröffentlicht, den Chr. Boie seit 1770 nach französischem Vorbilde herausgab und dessen Leitung 1775 Voß übernahm. Der Jahrgang 1774 brachte Bürgers „Lenore", die Bände 1774—76 enthielten eine Anzahl Goethischer Lieder. Der Musenalmanach hat bis 1800 bestanden und ist der erste der vielen Almanache der Folgezeit gewesen.

Der begabteste Lyriker des Kreises war der frühverstorbene Hannoveraner Ludwig **Hölty** (1748—76). Der Grundzug dieses reinen und seelenvollen Dichters war die Lebensfreude, über die aber frühe Todesahnung den Hauch sanften und schwermütigen Entsagens gebreitet hatte. Seine Freude an der wunderschönen Gotteserde bekannte Hölty noch kurz vor seinem Tode in den Liedern „Rosen auf den Weg gestreut" und „Wer wollte sich mit Grillen plagen". In seinen vollendeten Oden übertraf er Klopstock an Klarheit, Innigkeit und Wohllaut (Die Liebe, Das Landleben: Wunderseliger Mann, welcher der Stadt entfloh). Von Höltys Gedichten ist ferner die Elegie „Selig alle, die im Herrn entschliefen", das vielgesungene Lied „Üb' immer Treu' und Redlichkeit" und die Idylle aus der Gegenwart „Das Feuer im Walde" zu nennen. — Der eigentliche Begründer der deutschen Idylle wurde der Mecklenburger Joh. Heinrich **Voß**, eine tüchtige, ehrenhafte und der Aufklärung zugetane Persönlichkeit (geb. 1751, seit 1782 Schulrektor in Eutin, † 1826 als Professor in Heidelberg). Die durch Opitz eingeführte sentimentale und gezierte arkadische Schäferidylle hatte im Züricher Salomon **Geßner** (1730—88) ihren Erneuerer und Vollender gefunden. Dieser, ursprünglich ein tändelnder Anakreontiker, hatte sich besonders unter dem Einfluß von Kleists „Frühling" zum Schwärmer für das Landleben, zum Naturpoeten und Idylliker gewandelt. In seinen „Idyllen" (1756) gab er zierliche Prosabildchen aus der erträumten Welt unschuldsvollen Hirtenlebens. Nur in der Schweizeridylle „Das hölzerne Bein" schilderte er das frühere wirkliche Leben seiner Heimat. Auf dem hier eingeschlagenen Wege schritt Voß weiter. Der Schäferidylle gegenüber zeichnete er einfache Bilder aus der wirklichen Natur seiner Heimat, echte und ungeschminkte Gestalten und gegenwärtige Zustände aus dem ländlichen und häuslichen Leben. Wohl umspannen diese behaglichen Stilleben mit ihrer ausführlichen Schilderung der Einzelheiten nur einen engen Kreis, der nicht überall dichterisch verklärt ist,

wohl stört uns manchmal ein etwas hausbackener Geist und die aufklärerische und soziale Tendenz, aber in den besten Idyllen überwiegt doch die gemütvolle und daher liebenswerte Darstellung gesunden Kleinlebens. So in der berühmtesten Idylle Luise (1782—84, erweiterte Gesamtausgabe 1795), die 3 Bilder aus der Verlobungs- und Vermählungsgeschichte der Pfarrerstochter von Grünau enthält (Fest im Walde, Besuch des Bräutigams, Hochzeit), so auch in dem gleichfalls in Hexametern geschriebenen Siebzigsten Geburtstag, einem Geburtstagsbild aus dem Kantorhause. Nach dem Vorbilde der „Luise" wählte Goethe den Hexameter für sein Epos „Hermann und Dorothea". Voß verfaßte einige Gedichte in heimischer Mundart. Das größte Verdienst erwarb er sich durch seine Übersetzung des Homer (Odyssee 1781, Ilias 1793), die die griechischen Epen zu unserm Eigentum machte und die auch heute noch nicht durch eine bessere ersetzt ist. Den Wortbildner Voß zeigen neue Beiwörter (wolkenberührende Tannen, rebenschenkende Erde, weitumschauende Gegend). — Der jüngere der Brüder Stolberg, Friedrich **Stolberg** (1750—1819), war ein teutonischer Schwärmer und Tyrannenhasser, wurde bald maßvoller und trat 1800 zur katholischen Kirche über. Von Stolberg leben noch einige volkstümliche vaterländische Lieder, die ritterliche Tugend und Tapferkeit preisen (Sohn, da hast du meinen Speer; Mein Arm wird stark; Das Herz im Leibe tut mir weh) und das Gedicht „Süße, heilige Natur". — Eine Ausnahmeerscheinung unter den Haingenossen war der Dramatiker Anton **Leisewitz** (1752—1806). Sein einziges Drama, das Trauerspiel „Julius von Tarent", behandelte den Stoff von den feindlichen Brüdern, die dasselbe Mädchen lieben, und verband Lessingsche Technik mit Zügen des unter Shakespeares Einfluß stehenden Sturmes und Dranges. Schiller, auf den das Stück eine große Wirkung ausübte, behandelte in den „Räubern" und der „Braut von Messina" ähnliche Motive.

2. Durch Freundschaft und literarische Art den Hainbündlern nah verbunden war der Holsteiner Matthias **Claudius** (geb. 1740, lebte lange in Wandsbek bei Hamburg, starb 1815 zu Hamburg). Sein kindlichsinniges, friedliebendes und religiöses Gemüt bekundete er in seiner volkstümlichen Zeitschrift „Der Wandsbeker Bote" und im Abendliede „Der Mond ist aufgegangen": einer Selbstbesinnung in der Abendstille, die an Gerhardts Inbrunst gemahnt und in den Anfangsstrophen auf die Höhe reiner Lyrik gelangt. Claudius sang volkstümliche Lieder (Bekränzt mit Laub den lieben, vollen Becher; Stimmt an mit hellem, hohem Klang) und zeigte seinen liebenswürdigen Humor in „Urians Reise um die Welt" und in der „Geschichte von David und Goliath". — Auch Gottfried August **Bürger** teilte mit den befreundeten Haingenossen die Richtung auf das Volkstümliche. Er war 1747 im Unterharz geboren, wurde 1772

Amtmann bei Göttingen und starb 1794 als Professor in Göttingen. Sein Lebensbild läßt sich nur mit tiefer Trauer betrachten: der Mangel an reifer geistiger Bildung und Selbstzucht stürzte ihn in Verirrungen, verworrene Schicksale und zuletzt in Verzweiflung. Bürgers Verdienst ist die Neuschöpfung der deutschen Ballade durch die Meisterballade Lenore (1773).

Vor Bürger war die Ballade nichts weiter wie eine Bänkelsängergeschichte, die die Spannung der Hörer durch grobe Komik und niedrige Mittel zu erreichen suchte (z. B. Anachronismen, spöttische Behandlung tragischer Stoffe, Hineinziehen der Hörer durch Anreden und Fragen, lange Titel). Eine höhere Vorstellung von der Ballade wurde durch Herders Aufsatz über Ossian und die Lieder alter Völker und durch die Bekanntschaft mit Percys Sammlung altenglischer Volkslieder geweckt. Unter Herders Einfluß schrieb Bürger die „Lenore", durch die die Ballade von der Stufe einer burlesken Bänkelsängergeschichte zum Kunstwerk[1]) erhoben wurde. Anregungen empfing Bürger durch ein niederdeutsches Volkslied vom Besuch des toten Geliebten bei der verzweifelten Braut, das die Zeilen „der Mond scheint hell, die Toten reiten schnell" enthielt, und durch eine von Herder übersetzte Ballade Percys. Alles übrige war Bürgers Eigentum: das geheimnisvolle Schwanken zwischen Traum und Wirklichkeit, das schauerliche Hineinspielen der Geisterwelt in die Handlung, die packende Anschaulichkeit des rasenden Todesrittes, das Anwachsen der Furchtsamkeit Lenorens zur grausigen Verzweiflung, die Verlegung des alten Sagenstoffes in die Gegenwart (nach dem Frieden von Hubertusburg), die Klangmalereien, die Wortwiederholungen, das volksliedmäßig Sprunghafte und die großartige Steigerung der Handlung. Nur einige Einzelheiten trüben die gewaltige Wirkung des Gedichts, z. B. das Hervortreten der Moral: Lenore erhält durch den Geliebten, der sich als der Tod entpuppt, die Strafe für ihren Hader mit Gott.

Die Höhe der „Lenore" erreichte Bürger in seinen übrigen Balladen nicht wieder. Etwas virtuosenhaft wirkt „Der wilde Jäger", der die anschaulichen Bilder vom sonntäglichen Jagdritt des frevlerischen Rheingrafen bis zur Schilderung der höllischen Mächte großartig steigert. „Das Lied vom braven Mann", dem eine wahre Begebenheit zugrunde liegt, ist durch Preis schlichten Heldentums und echter Nächstenliebe, durch Landschaftsschilderungen und Klangmalereien ausgezeichnet, aber nicht frei von Aufschwellungen und Verunzierungen (Str. 1, 9 u. a.). Erschütternd wirkt die kraftvolle Ballade „Des Pfarrers Tochter von Taubenhain", die das Thema vom Kindesmord behandelt.

[1]) Die Ballade gehört nicht einer Dichtungsgattung allein an, sondern bildet eine Zwischenform: zum epischen Bestandteil (Darstellung eines epischen Stoffes) tritt als das eigentlich Balladenhafte das lyrisch-dramatische Element. Lyrisch ist das Vorherrschen des Stimmungsgehaltes und der sangmäßige Strophenbau, dramatisch die Beschränkung auf die Hauptpunkte des Geschehens (epische Breite und Anschaulichkeit darf derart zurücktreten, daß manchmal das äußere Geschehen im Halbdunkel bleibt!), die auf äußeren und inneren Gegensätzen beruhende Kontrastwirkung, die oft tragische Art der einheitlichen Gesamtstimmung und das Vorwiegen der Gesprächsform wenigstens im Mittelpunkt der Handlung. Oftmals bildet die epische Erzählung nur Einleitung und Schluß, manche Balladen bestehen sogar nur aus Dialog.

Unter den übrigen Gedichten Bürgers ragen die poetische Erzählung „Die Kuh" und einzelne leidenschaftliche oder innige lyrische Gedichte hervor (Gedichte auf Molly, Sonett „An das Herz" u. a.). Nach der englischen Bearbeitung von Raspes Münchhausengeschichten verfaßte Bürger 1786 „Münchhausens wunderbare Reisen". — Bürger wollte Herders Forderung des Volkstümlichen erfüllen. Aber ohne Herders allumfassenden Blick und tiefe Erkenntnis erstrebte er das Volksmäßige im niederen Sinne und stellte sich mitten unter das Volk als einer von den Seinigen. Daher fehlt der Dichtung Bürgers die Reinheit, daher finden sich geschmacklose, grelle und grobe Züge, daher war auch Schillers unerbittliche Beurteilung der Gedichte Bürgers (1791), die freilich Bürgers Eigenart und Verdienste zu wenig würdigte, nicht unberechtigt.

3. Ein Nachfahr des Matthias Claudius war der evangelische Prälat Johann Peter **Hebel** (geb. 1760 zu Basel, wirkte zuletzt in Karlsruhe, gest. 1826), unser klassischer Volksschriftsteller. In den köstlichen, in südbadischer Mundart geschriebenen „Alemannischen Gedichten" (1803) setzte er die mundartliche Idyllendichtung Voss' fort. Die anheimelnden, durch Humor, Gemütswärme, Naturfreude und Religiosität ausgezeichneten Bilder aus Natur und Menschenwelt der Heimat erregten auch Goethes Freude, da sie „das ganze Universum auf die naivste, anmutigste Weise verbauerten" (Die Wiese, Sonntagsfrühe, Das Spinnlein, Das Liedlein vom Kirschbaum u. a.). In den heiteren unter den erziehlichen Geschichten des „Schatzkästleins des rheinischen Hausfreundes" brachte der „Prophet der Schönheit der Stammessprachen" (Groth) auch die Schwankerzählung wieder zur Höhe (Der geheilte Patient u. a.). Das „Schatzkästlein" ist ein klassisches Muster volkstümlicher Erzählkunst. — Ein charaktervoller volkstümlicher Schriftsteller war Gottfried Seume (1763—1810), der in seinem Tagebuche „Spaziergang nach Syrakus" die Eindrücke seiner Fußwanderung nach Sizilien (1802) niederlegte. Von Seumes ermüdend langen Gedichten ist „Der Wilde" das beste.

39. Sturm und Drang

1. Auf die literarische Jugend wirkten um 1770 verschiedene Einflüsse. Klopstock hatte der Verstandeskälte gegenüber das Recht des Gefühls und der Einbildungskraft zur Geltung gebracht, Lessing in kritischen Schriften das deutsche Drama von den Fesseln des französischen befreit. Die für echt gehaltenen schwermütigen Lieder Ossians wurden in Deutschland bekannt und steigerten die Empfindsamkeit. Großen Einfluß übte auch Percys Sammlung altenglischer Dichtung (1765) und besonders die Bekanntschaft mit Shakespeare aus, auf den Lessing hingewiesen und über den Gerstenberg den ersten Aufsatz geschrie-

ben hatte. Hier entdeckte das junge Geschlecht eine bisher unbekannte Welt der Leidenschaft gewaltiger Menschen, geschildert durch ein Genie, das triebartig zu schaffen und sich um planvolle Entwicklung und regelrechten Aufbau der Handlung gar nicht zu kümmern schien. Von Frankreich her erklang Rousseaus Freiheits- und Naturevangelium mit seiner Sehnsucht nach Ursprünglichkeit des Daseins. Während des Zwanges der Perückenzeit schwelgte die deutsche Jugend in Ossians Liedern, berauschte sich an Rousseaus Schriften und begeisterte sich an Shakespeare. Herder übertrug Rousseaus Ruf „Zurück zur Natur" auf die Dichtung. Er entdeckte die Volksdichtung und forderte eine originale Kunst, die mit genialer Kraft das ursprüngliche Gefühl unmittelbar austönen ließ, er pries begeistert Shakespeare und Ossian.

Alle diese Einflüsse bewirkten in der deutschen Jugend eine gewaltige Gärung. Diese rief eine Bewegung hervor, die bei dem damals auf allen Lebensgebieten vorhandenen Druck zu einer Auflehnung gegen alle Unnatur und alle Schranken und Gesetze auswuchs. Auf literarischem Gebiet entlud sich in den 70er Jahren die Spannung in einem Geniewesen, das nach einem Schauspiel Klingers der Sturm und Drang genannt wird. Im Überschwang der Kraft wollte das junge Geschlecht Neues, Ursprüngliches und Unerhörtes an die Stelle des überlieferten setzen. Dem Rationalismus gegenüber, der alles Leben auf vernunftgemäße Regeln zurückzuführen strebte, betonten die jungen Umstürzler Phantasie, Gefühl und Leidenschaft, den Kunstregeln gegenüber das Recht der Originalität und des Genies. Nur wenn sich die Eingebungen des Genies schrankenlos auswirkten, konnte eine „originale" Kunst geschaffen werden, die ohne Nachahmung und ohne Beugung unter Regeln aus Gefühl und Instinkt hervorging. Das Ursprünglich-Schöpferische und daher wahrhaft Echte war das Genie, weil in ihm die Natur wirkte. Unter „Natur" verstand man die Offenbarung des göttlichen Geistes, etwas Gewaltiges und Urwüchsiges, erfüllt von Leidenschaft, Kraft, Handlung und unmittelbarem sinnlichem Leben. Die Naturpoesie war von Herder in der Volksdichtung aller Zeiten, bei Homer, Ossian, Shakespeare, in der Bibel und im Volksliede nachgewiesen.

Aber dieses Ringen um Befreiung von Unnatur und Regelzwang, um neuen Dichtungs- und Lebensgehalt und neuen dichterischen Ausdruck entbehrte der einschränkenden Zucht des Verstandes. Ungebunden und selbstherrlich überließen sich die Originalgenies ihrem leidenschaftlichen Gefühl und ihrem schrankenlosen Kultus der Einzelpersönlichkeit. Sie versuchten sich besonders im Drama und wollten, wie vermeintlich ihr Vorbild Shakespeare, in aller Freiheit von künstlerischen Regeln dem triebartigen Genie folgen. So schufen sie, meist auf geordneten Aufbau der Handlung und auf Charakterentwicklung verzichtend und

jeder Rücksicht auf die Bühne bar, aus der „Fülle des Herzens" ungezügelte Dramen, in denen sich Urwüchsigkeit und Volkstümlichkeit mit Geschmack- und Maßlosigkeit, ja Roheit mischte. Sie wollten Leidenschaften darstellen; beliebte Stoffe waren z. B. Vatermord durch den teuflischen Sohn (vergl. Schillers „Räuber"), Brudermord wegen der Liebe zur gleichen Frau (Leisewitzens „Julius von Tarent") und Kindesmord (Wagners kraß naturalistische „Kindermörderin", Goethes Gretchentragödie), mehrfach wurde auch ein „Faust" versucht. Die Prosasprache bestand aus erregten, sich überstürzenden halben Sätzen, leidenschaftlichen Ausrufen und Kraftausdrücken: das Verlangen nach Natürlichkeit hatte zur Unnatur geführt.

2. **Vertreter.** — Die literarische Revolution der siebziger Jahre wurde vorbereitet durch Gerstenbergs Schleswigsche Literaturbriefe und Trauerspiel vom Hungertode „Ugolino" (1768), erweckt durch Herders erste Arbeiten und eröffnet durch Goethes „Götz von Berlichingen". Schillers „Räuber" (1781) waren der letzte Stoß des rasch verrauschten Sturmwindes.

Für Goethe und Schiller war der Sturm und Drang eine Durchgangszeit. Beide lieferten die besten und gesundesten Erzeugnisse der Bewegung, beide konnten auch dank ihrer künstlerischen und sittlichen Kraft das genialische Brausen bald überwinden und zu dichterischer Höhe und abgeklärter Weltanschauung ausreifen. Die kleinen der „tumultarischen Genies" jedoch prahlten mit ihrer Kraft, ohne entsprechende Leistungen aufzuweisen, verloren sich in Zügellosigkeit und vernichteten dadurch ihre dichterischen Anlagen. Außer den beiden Großen treten nur vier kräftigere Talente aus dem Chaos der gärenden Zeit hervor. Der Lyriker Christian Daniel **Schubart** aus Schwaben (1739—91), bekannt durch seine zehnjährige Haft auf dem Hohenasperg und seinen Einfluß auf Schiller (Jugendlyrik, Stoff zu den „Räubern"), brachte wie Bürger seine volkstümlich derben Anlagen nicht zur Reife. Mit leidenschaftlichem Schwung bekannte er seinen Tyrannenhaß in der „Fürstengruft", sein Schicksal schilderte er im Gedicht „Der Gefangene", im „Kaplied" sang er den vom Herzog Karl Eugen an die Holländer verkauften Soldaten ein Abschiedslied, ferner schrieb er die Rhapsodie „Der ewige Jude" und den Hymnus „Friedrich der Große". Der **Maler** (Friedr.) **Müller** aus Kreuznach (1749—1825) führte der Dichtung durch einige realistische Prosaidyllen aus dem bäuerlichen Leben seiner pfälzischen Heimat (Die Schafschur, Das Nußkernen) einen neuen Stoff zu, schrieb volkstümliche Lieder (Heute scheid' ich, heute wandr' ich) und versuchte sich in Dramen: im unvollendeten „Faust" wollte er sein eigenes Kraftgefühl und Emporstreben darstellen; durch die vom „Götz" beeinflußte Genoveva, der ersten Darstellung eines mittelalterlichen

Legendenstoffes, wurde er zum Vorläufer der Romantik. Zu keiner reinen Wirkung gelangte Goethes Genosse aus Straßburg, der begabte Livländer Jakob Reinhold **Lenz**. Wertvoller als die kraß naturalistischen, tendenziösen und formlosen sog. Sittenkomödien (Der Hofmeister u. a.) dieses halben Genies erscheint uns heute seine Lyrik, die aber auch Unvollendetes neben Hohem aufweist. Der schrankenlos subjektive Lenz kam nicht über das Chaos seiner Zeit hinaus. Als Opfer seiner kranken Genialität starb er schon 1792 in Armut und Wahnsinn. Dagegen erzog sich der Frankfurter Maximilian **Klinger** (geb. 1752, gest. 1831 als russischer Generalleutnant zu Peterburg), ein charakterfester Willensmensch, zu ruhigem Maßhalten und geläuterter Lebensanschauung. Gefühlsschwelgerei, ungezügelter Tatendrang und Kraftmeiertum der Geniezeit mischten sich in seinen maßlos leidenschaftlichen und pathetischen Jugenddramen, von denen „Die Zwillinge", die 1775 über Leisewitzens „Julius von Tarent" den vom Schauspielleiter Schröder in Hamburg ausgesetzten Preis davontrugen, und „Sturm und Drang" (1776) zu nennen sind. Kraftgenialische Züge lebten selbst noch in den philosophischen Romanen (z. B. „Faust"), die Klinger seit 1791 schrieb. Erst 1798 rang sich dieser in der Dialogerzählung „Weltmann und Dichter" zu abgeklärter Ruhe durch.

40. Goethe

A. Goethes Leben (1749—1832)

1. **Im Elternhause.** 1749—65. — Joh. **Wolfgang Goethe** wurde am 28. August 1749 in der altertümlichen Reichsstadt Frankfurt a. M. geboren. Sein Vater war ein hochgebildeter und weitgereister Jurist, der als „Kaiserlicher Rat" ohne bestimmtes Amt seinen künstlerischen und wissenschaftlichen Neigungen lebte. Er war von ernstem und strengem Wesen und von großer Ordnungsliebe. Die „Frau Rat", Tochter des Stadtschultheißen Textor, war das Gegenbild ihres um 21 Jahre älteren Gatten. Sie besaß ein heiteres und lebensfrohes Gemüt, ein sonniges, durch rege Einbildungskraft, Schönheitssinn und Duldsamkeit ausgezeichnetes Wesen. Züge von Goethes Mutter tragen Elisabeth im „Götz" und die Wirtin in „Hermann und Dorothea". Der Vater unterrichtete seinen Wolfgang selbst, späterhin von Privatlehrern unterstützt. Die Mutter erzählte Märchen und las mit den Kindern die geliebte Bibel. Über den Einfluß seiner Eltern hat Goethe gesagt: „Vom Vater hab' ich die Statur, des Lebens ernstes Führen, vom Mütterchen die Frohnatur und Lust zu fabulieren". Anregungen für den Knaben boten die Büchersammlung und die Kunstschätze des Vaters und das rege Leben in der Stadt, die als Handelsmittelpunkt besonders lebhaften

Meßverkehr hatte und als alter Wahl- und Krönungsort der deutschen Kaiser viel hohe Persönlichkeiten in ihren Mauern sah. Der Siebenjährige Krieg führte als Kriegsgast den feingebildeten französischen Kunstliebhaber Graf Thoranc in das „fritzisch" gesinnte Vaterhaus, und zugleich hielt das französische Theater seinen Einzug in Frankfurt. Großen Eindruck auf den Knaben machten die Feierlichkeiten der Krönung Josephs II. zum Römischen König. Vom 13. Jahre ab unternahm Wolfgang Goethe dichterische Jugendversuche („Dichtung und Wahrheit", Buch 1—6).

2. **Lehrjahre** 1765—71. — Im Jahre 1765 bezog der mit vielseitigen Kenntnissen versehene 16jährige Jüngling die Universität **Leipzig**, um nach dem Willen des Vaters Rechtswissenschaft zu studieren. Dieses Fach behagte ihm jedoch nicht, auch vermochten ihm die Literaturprofessoren, Gottsched und Gellert, keine Teilnahme abzugewinnen. Goethe eignete sich selbständig Bildungsstoffe aus vielen Gebieten an und nahm bei Oeser, dem Leiter der Malerakademie, Unterricht im Zeichnen und Malen. Dieser Anhänger Winckelmanns vermittelte ihm die erste Bekanntschaft mit dem griechischen Kunstideal und lehrte ihn danach den herrschenden Zeitgeschmack des Rokoko bewerten. Zu Goethes Abwendung von der Art Gottscheds und der Schäferdichtung trug auch Lessing mit seinem „Laokoon" und seiner „Minna von Barnhelm" und Wielands lebensfrohe Erzählkunst bei. Goethe befleißigte sich im galanten „Klein-Paris" auch der Verbesserung seiner heimischen behaglichen Mundart durch das „meißnerische Deutsch". Goethes dramatische Leistungen (Schäferspiel „Die Laune des Verliebten") der Leipziger Zeit, in Alexandrinern geschrieben, zeigen den althergebrachten französischen Geschmack, seine Lieder sind gemachte Erzeugnisse im anakreontischen Modestil. — Als Goethe 1768 einen Blutsturz erlitt, kehrte er körperlich gebrochen ins Vaterhaus zurück (D. u. W. 6—8).

Während der Genesung von neuer Krankheit machte der durch Leiden empfänglich Gewordene in Frankfurt eine Umwandlung durch: von der Leipziger Aufklärung und Freigeisterei wandte er sich gläubiger Frömmigkeit zu, besonders beeinflußt durch eine Freundin seiner Mutter, die Herrenhuterin Fräulein von Klettenberg, deren Bild er später in der „schönen Seele" des 6. Buches von „Wilh. Meisters Lehrjahren" zeichnete. Goethe kam jetzt zu einer christlich-pantheistischen Weltanschauung und trieb alchimistische Studien, die im „Faust" nachklingen. Nach seiner Genesung begab er sich 1770 zur Vollendung des Rechtsstudiums nach **Straßburg**. Seine Teilnahme für das Naturleben führte ihn zur Beschäftigung mit Naturwissenschaft und Medizin. In anregender Tischgesellschaft lernte er den edlen Theologen Franz Lerse (s. „Götz von Berlichingen") und den zart-religiösen Mediziner Heinrich

Jung (gen. Stilling, Verfasser seiner Lebensgeschichte) kennen. Goethe begeisterte sich für die Schönheit des Straßburger Münsters und legte 1772 von seiner Begeisterung für das Werk Erwins von Steinbach in dem Aufsatze „Von deutscher (=gotischer) Baukunst" Zeugnis ab. Reichen Gewinn brachte das „bedeutendste Ereignis" des Straßburger Aufenthaltes, die Ankunft Herders. Geduldig harrte Goethe bei dem reizbaren, ihm an Erfahrung und Reife weit überlegenen Kranken aus. Goethe lernte von Herder, mit weitem Blick alle Dinge im Zusammenhang mit ihrer Umgebung und in ihrer Abhängigkeit von natürlichen und geschichtlichen Bedingungen zu betrachten. Er gelangte zur Überzeugung, daß man seine Muttersprache in ursprünglicher Redeweise gebrauchen müsse, daß die Dichtung kein Erzeugnis der Kultur, sondern eine Welt- und Völkergabe sei, daß Natur, Eigenart, Fühlen und Denken eines Volkes sich in seiner Poesie darstellen müsse, daß höchste Dichtung am reinsten bei den ältesten Völkern, in der Naturdichtung zu finden sei, daß die Dichtung der notwendige Ausdruck des inneren Erlebens, also gestaltetes Leben sein müsse. Mit diesen Erkenntnissen schwanden die letzten Spuren der Anakreontik und der Nachahmung der Franzosen. An der Grenze des französischen Wesens erwachte seine Richtung auf deutsche Art und Kunst, sein deutsches Selbstbewußtsein und der Glaube an den eigenen Genius. Er las Luther, Hans Sachs und Shakespeare, sammelte für Herder Volkslieder und vertiefte sich in die Faustsage. Da sollte er die Dichterweihe durch sein erstes tiefes Gemütserlebnis erhalten: die Liebe zu Friederike Brion, der Pfarrerstochter zu Sesenheim. Die Liebe weckte seine Lyrik. Goethe sprach das selbsterlebte Gefühl, den eigenen freud- und leidvollen Seeleninhalt in leidenschaftlichen, unmittelbaren, echten Naturlauten und in ursprünglicher Form aus. Fortan fiel Goethes Kunst als eine „große Konfession" mit dem Leben zusammen. Der Liebestraum mit Friederike zerrann, weil Goethe in seinem jugendlichen Lebens- und Freiheitsdrang noch kein Schicksal an das seine ketten konnte. Lieder dieser Liebe waren: Kleine Blumen, kleine Blätter — Es schlug mein Herz — Wie herrlich leuchtet mir die Natur — Hand in Hand und Lipp auf Lippe. Goethe hat sich im Gefühl seiner Verschuldung im Clavigo und Weislingen gezeichnet und beim Gretchen im „Faust" seiner Jugendliebe gedacht. — Das Rechtsstudium wurde 1771 durch die Erwerbung der Lizentiatenwürde abgeschlossen (D. u. W. 9—11).

3. **Sturm und Drang** 1771—75. — 1771 kehrte Goethe als Anwalt nach **Frankfurt** zurück. Er war voll des neuen Geistes, wollte erleben und das Erlebte mit ungekünstelter Natur dichterisch gestalten. Es begann die Zeit des Brausens und Gärens. Goethe unternahm häufig Fußwanderungen nach Darmstadt, wo sich ihm ein neuer Freundeskreis eröffnete. Der Schriftsteller und Kriegszahlmeister Merck, ein Mann

von scharfem, satirischem Urteil, war das Haupt der empfindsamen Leute, zu denen auch Herders Braut, Karoline Flachsland, gehörte. An Damen des Kreises sind die gefühlsreichen Oden „Pilgers Morgenlied" und „Elysium" gerichtet; auf einer Wanderung im Sturm mag „Wanderers Sturmlied" gesungen sein. — Zur weiteren Ausbildung wurde Goethe 1772 von seinem Vater an das Reichskammergericht zu Wetzlar geschickt, dessen Schlendrian („Reichsjammergericht") gerade auf kaiserliche Anordnung beseitigt werden sollte. Hier faßte Goethe eine tiefe Neigung zur Verlobten seines Freundes Kestner, Charlotte Buff. Standhaft besiegte er sein Gefühl und kehrte nach Frankfurt zurück. Dort begann die fruchtbarste Zeit seines dichterischen Schaffens. Er arbeitete die schon vorher entworfene Dramatisierung der Lebensgeschichte des Ritters Götz von Berlichingen um und ließ das Sturm- und Drangschauspiel, die Verkörperung all seines revolutionären Freiheitsstrebens und seiner Shakespearebegeisterung, 1773 erscheinen. Sein Wetzlarer Aufenthalt spiegelte sich, zur Geschichte einer qualvollen Liebe gesteigert, 1774 im Roman „Die Leiden des jungen Werthers". Da ihn die beiden bewunderten Werke zum Führer des jungen Geschlechts machten, wurde er von bedeutenden Männern aufgesucht. So vom schwärmerischen und frommen Propheten Lavater aus Zürich, der aus den Gesichtszügen die Eigenschaften der Seele bestimmen wollte („Physiognomische Fragmente") und später in mystischen Wunderglauben verfiel, dann vom aufklärerischen Schulmann Basedow. Mit beiden entgegengesetzten Männern machte Goethe einen Rheinausflug („Diner zu Coblenz"; auf dem Schiff bei Ruine Lahneck: „Geistesgruß"). Klopstock, der ihn gleichfalls besuchte, wurde von ihm bis Darmstadt begleitet. Auf dem Rückwege schrieb Goethe in der Postkutsche „An Schwager Kronos". Wichtig für Goethes Zukunft wurde der Besuch der weimarischen Prinzen Karl August und Konstantin. — Inzwischen hatte Goethe eine neue Neigung zur schönen und edlen Elisabeth (Lili) Schönemann gefaßt („Neue Liebe, neues Leben"). Aber wieder kam er in inneren Zwiespalt zwischen seinem Freiheits- und Arbeitsdrang und dem Gebundensein durch die Ehe. Um sich von der Liebe zu befreien, unternahm er mit den beiden Stolberg, damals Tyrannenhasser und wilde Naturburschen, eine Reise nach der Schweiz. Auf dem Züricher See dachte er an Lili („Auf dem See"), er konnte sie auch in der Alpennatur nicht vergessen („Vom Berge"), und auf dem Gotthard zog ihn die Erinnerung an sie heimwärts („An ein goldenes Herz, das er am Halse trug"). Nach der Rückkehr überkam ihn eifersüchtige Verstimmung, da die schöne Patriziertochter von Fremden umschwärmt war („An Belinden", „Lilis Park"), und schließlich löste Goethe das stets schwankende Verhältnis. Ergreifend beklagte er das verlorene Glück in „Herbstgefühl" und „Wonne

der Wehmut" und lieh später der Dorothea („Hermann und Dorothea") Lilis Züge. Aus allem Zwiespalt befreite ihn die Einladung des 18jährigen Karl August, der inzwischen regierender Herzog geworden war. Aus Sehnsucht nach weiterem Lebensinhalt folgte Goethe der Aufforderung und siedelte 1775 nach Weimar über.

In Frankfurt hatte er nach einer Anekdote des Beaumarchais und eigenen Erlebnissen unter Einfluß von Lessings „Emilia Galotti" das Trauerspiel „Clavigo" geschrieben. In Clavigo, der die kranke Geliebte treulos verläßt und von ihrem Bruder getötet wird, hat Goethe sich selbst gezeichnet. Das Stück war ein Selbstbekenntnis seiner Schuld an Friederike und sollte ihn von der quälenden Reue befreien. Die Handlung des Dramas war einheitlich, der Bau geschlossen, die Sprache edel, der Wechsel von Ort und Zeit eingeschränkt. So bedeutete „Clavigo" dem „Götz" gegenüber einen dramatischen Fortschritt. Viel schwächer war das Drama, das aus dem Verhältnis zu Lili hervorgegangen war, Stella. In Cäcilie wurde Friederike, in Stella Lili gezeichnet, aus Goethes Abbild Fernando, der beide Frauen liebt, wurde ein haltloser und abstoßender Schwächling. Der unnatürliche versöhnende Ausgang wurde 1805 auf Schillers Rat in einen tragischen verwandelt. — Auch einige Bruchstücke aus Frankfurt gehören zu den „aufbewahrten Freuden und Leiden" des Lebens Goethes. Es sind Selbstbefreiungen seines titanischen Strebens jener Zeit: Mahomet, Faust, Prometheus, Der ewige Jude. Vom Faust wurden die Teile des sog. „Urfaust" fertig; vom „Prometheus" nahm Goethe später das gewaltige Selbstgespräch, vom „Mahomet" den Hymnus „Mahomets Gesang" in seine Gedichte auf. Zuletzt war das Trauerspiel „Egmont" begonnen. (D. u. W. 12—20.)

4. **Erstes Jahrzehnt in Weimar** 1775—86. Im kleinen und dürftigen Weimar war die erst 36jährige vortreffliche Herzogin-Mutter Anna Amalie, eine Freundin der Dichtung und Musik, die Begründerin des „Musenhofes" geworden. Sie hatte eine dichterisch begabte Umgebung um sich versammelt: Wieland, den Major von Knebel, Musäus und Bertuch, den Verfasser von Kinderliedern („Ein junges Lämmchen"). Anna Amaliens Sohn Karl August war im Gegensatz zur absolutistischen Zeit von echter Menschlichkeit und Geradheit erfüllt. Goethe, der als „rechter Geisterkönig" den weimarischen Kreis bezauberte, war anfangs der Gast des Herzogs. Nach seiner Ankunft entwickelte sich das „lustige Leben von Weimar" mit seinem übermütigen Jugendtreiben. Bald entschloß sich Goethe, in Weimar zu bleiben. Bei allen ausgelassenen Vergnügungen blieb er der ernste, erzieherische Gewissensrat des Herzogs („Seefahrt"), ging auch abseits vom Trubel in Thüringens einsame Gefilde („Jägers Abendlied": Erinnerung an Lili). Auf sein Betreiben wurde 1776 Herder nach Weimar berufen; Goethe selber wurde als

Legationsrat Mitglied des Ministeriums. Seit 1782 leitete er als erster Minister alle Staatsgeschäfte, erhielt auch in demselben Jahre durch Kaiser Joseph II. den Adelstitel. Ein arbeitsreicher, beglückender Wirkungskreis hatte sich ihm erschlossen („Einschränkung"). Goethe führte die Leitung über Heerwesen, Bergwerke, Wegebau, Staatsgelder, wissenschaftliche und künstlerische Anstalten, staatliche Güter und Forsten. In seinem Gartenhaus im Ilmtal, einem Geschenk des Herzogs, entstand der erste Entwurf der „Iphigenie" und eine Anzahl der schönsten Gedichte (Der Fischer, Erlkönig, An den Mond).

Goethe, der bis zur italienischen Reise eines Beichtigers bedurfte, fand das vollste und feinste Verständnis für alle Seelennöte, Dichtungen und Studien bei der edlen Frau Charlotte von Stein. Die leidenschaftlichen Beziehungen („Warum gabst du uns die tiefen Blicke") gestalteten sich zu einer beseligenden und läuternden Freundschaft, zu einem „Verhältnis so heilig, daß es nicht mit Worten ausgedrückt werden kann". In der Prinzessin im „Tasso" und in Iphigenie gestaltete Goethe Charlottens Abbild, an Charlotte sandte er 1776 „Wanderers Nachtlied" und 1778 das Lied „An den Mond" (s. Goethes Briefwechsel mit Frau v. Stein).

Erhebung brachte dem Dichter die Harzreise, die ihn im Winter 1777 bis auf den Brockengipfel führte („Harzreise"). Ebenso gab ihm und dem Herzog die Schweizerreise von 1779 Sammlung und neue Kräfte. Am Staubbach bei Lauterbrunn entstand der „Gesang der Geister über den Wassern". 1780 stieg Goethe auf den Gickelhahn, um in Lebensstürmen und Arbeitslast einen Augenblick Ruhe zu haben, und schrieb dort „Über allen Gipfeln ist Ruh" an das Borkenhäuschen. 1783 blickte er im Geburtstagsgedicht für den Herzog „Ilmenau" auf die ersten Weimarer Jahre und die geistige Entwicklung seines Freundes zurück. Seine Anschauungen von der Kleinheit und doch sittlichem Wert des Menschen sprach er in den Gedichten „Grenzen der Menschheit" und „Das Göttliche" aus.

Goethe hatte in treuer Pflichterfüllung Befriedigung gefunden und Selbsterziehung geübt. In naturwissenschaftlichen Studien suchte er Erholung und kam zu ernsten Ergebnissen, die ihn zu einem Vorläufer Darwins machen (Entwicklungsgedanke in der „Metamorphose der Pflanzen": alle Pflanzenteile sind aus Blattgebilden entstanden; Entdeckung des Zwischenkieferknochens beim Menschen). Der Gelehrte und der Staatsmann hatten den Dichter fast erstickt. Goethe mußte seinen „Weizen unters Kommißbrot backen", seine Kraft in amtlichen und gesellschaftlichen Pflichten und Gelegenheitsdichtungen erschöpfen. Einzelne ruhige Augenblicke ließen nur wenige Gedichte entstehen (Rastlose Liebe, Der Sänger, Lieder aus „Wilhelm Meister"). Die größeren Dichtungen blieben unvoll-

endet: der Frankfurter „Urfaust" war noch unverändert, die „Iphigenie" behielt ihre Prosafassung, „Tasso" und „Egmont" rückten nicht fort, „Wilhelm Meister" gelangte nur bis zur Form des sog. „Urmeister". Goethe überkam beim Anblick dieser Pläne und Anläufe tiefe Unzufriedenheit. Nur durch Muße und Sammlung konnte er sich als Dichter wiederfinden. So trieb ihn eine innere Notwendigkeit, seine poetische Sendung durch schnelle Flucht nach dem Lande seiner Sehnsucht, Italien, zu retten. Heimlich trat er 1786 die Reise an und schaute sich nicht eher um, als bis er die Alpen überschritten hatte.

5. **Von der italienischen Reise bis zur Freundschaft mit Schiller** 1786—1794. — Seine Ungeduld ließ ihn erst ruhen, als er Rom erreicht hatte. Hier lebte er vier Monate im bewundernden Anschauen antiker Bauwerke und Kunstschätze und im Verkehr mit Künstlern (Maler Tischbein, Malerin Angelika Kauffmann u. a.), reiste dann über Neapel nach Sizilien und kehrte von dort wieder nach Rom zurück, wo er noch zehn Monate als Dichter und Künstler verbrachte. Er vollendete die „Iphigenie" und den „Egmont", führte den „Tasso" weiter und schrieb die Hexenküche im „Faust". Ostern 1788 nahm er mit schwerem Herzen Abschied von Rom und kam im Juni wieder in Weimar an.

Goethe nennt die italienische Reise seine „Wiedergeburt", die ihm „Heilung von allen physisch-moralischen Übeln und Stillung des Hungers nach Kunst" gebracht habe. Lebenslust und Naturfreude waren in Goethe zurückgekehrt, die Sinne durch neue Eindrücke wieder lebendig geworden. Goethe hatte Ruhe und Klarheit in sich und über sich erhalten, sein dichterischer Schaffenstrieb war neu erwacht, und für seine Dichtweise hatte er in der „edlen Einfalt und stillen Größe" der klassischen Kunst ein Vorbild gefunden. Die Antike wurde ihm jetzt Lehrmeisterin: „Jeder sei auf seine Art ein Grieche, aber er sei's." Früher hatte sich Goethe ohne tiefgegründete Theorie die „charakteristische Kunst" als Ziel gesetzt, mehr natürlich, naiv geschaffen, jetzt brachte er als Frucht der Reise eine feste Kunstansicht heim, welche die Erhebung der charakteristischen, nationalen und individuellen Kunst durch das Studium der Griechen forderte.

Nach der Reise behielt Goethe von seinen Amtspflichten nur noch die Oberaufsicht über Kunst und Wissenschaft bei, ein Gebiet, das seiner Neigung entsprach. Er schloß 1788 mit der Beamtentochter Christiane Vulpius nach römischer Weise eine Gewissensehe, die erst 1806 die kirchliche Weihe erhielt. Die Verklärung des Liebesglückes bilden mehrere der „Römischen Elegien", die Goethe 1788 schrieb, und das Gedicht „Der Besuch". An Christiane richtete Goethe die „Metamorphose der Pflanzen", „Frühzeitiger Frühling" und zur Silberhochzeit 1813 „Gefunden". Die Liebe zu ihr, der früheren Blumenmacherin, die er zu sich emporgezogen, ergab auch den Hintergrund für „Der neue Pausias und sein Blumen-

mädchen" und „Der Gott und die Bajadere". 1789 ließ Goethe den „Tasso", 1790 das Bruchstück „Faust" erscheinen. In diesem Jahre fuhr er der Herzogin Amalia nach Venedig entgegen, war aber auf dieser zweiten Italienfahrt mit Mißbehagen erfüllt („Venetianische Epigramme").

Von den weimarischen Freunden war Goethe durch seine Reise nach Italien geistig abgerückt. Seine „Iphigenie", sein „Tasso" und das Faustbruchstück fanden kein Verständnis. Auch verzieh ihm die Gesellschaft seine Verbindung mit dem „Mädchen aus dem Volke" nicht. So stand er bald geistig und gesellschaftlich vereinsamt da. 1791 übernahm er die Leitung des neugegründeten Hoftheaters, das sich unter seiner Führung (bis 1817) zur Musterbühne des klassischen Stils erhob. 1792 begleitete er den Herzog auf dem preußischen Feldzuge in die Champagne und schilderte die Erlebnisse dieses Zuges in der „Campagne in Frankreich". 1793 nahm er an der Belagerung von Mainz teil. Inmitten der Revolutionswirren flüchtete er sich zur Naturwissenschaft (Licht und Farben) und übertrug „Reineke Fuchs" nach einer Prosaübersetzung Gottscheds in Hexameter, um die unruhige politische Welt zu vergessen. Goethe erneuerte durch die Bearbeitung dieser „unheiligen Weltbibel" die verschollene Tiersage. Die politischen Ereignisse dichterisch zu gestalten, glückte ihm nicht. Seine Revolutionsdichtungen (Großkophta, Bürgergeneral, Die Aufgeregten) enthalten possenhafte Verspottungen ernster Ereignisse. Sie sind keine künstlerische Gemälde der Revolution, weil Goethe als Revolutionsgegner die gewaltige Bewegung nicht innerlich durchlebt hatte. Ihm erschien der Umsturz als eine Störung der organischen Entwicklung. — Im ganzen waren daher für Goethe die Jahre nach der italienischen Reise eine Zeit der Vereinsamung und dichterischen Erlahmung. Goethes Hauptbeschäftigung war die wissenschaftliche Betätigung, während seine dichterische Kraft, besonders die Lyrik, versiegt zu sein schien.

6. **Freundschaftsbund mit Schiller** 1794—1805. Zur rechten Zeit brachte ihm die Freundschaft Schillers einen „neuen Frühling". Gegensätze im Geistesleben und Dichten, in Schicksalen und Erfahrungen hatten eine frühere Vereinigung beider Dichter verhindert. Schillers Teilnahme wandte sich der Geschichte und Philosophie zu, Goethes Neigung gehörte den Naturwissenschaften. Goethe war Lyriker, der das wirklich Erlebte und Angeschaute zum Allgemeingültigen emporhob, mehr unbewußt und traumhaft schuf und, abhängig von Erlebnis und Stimmung, seine Werke still reifen ließ. Schiller war Tragiker, der in hinreißender Sprache einen erhabenen Idealismus predigte, seine Ideen von Freiheit, Menschenrechten und sittlicher Weltordnung glühend verkündete, mehr bewußt gestaltete und die Stoffe mit eisernem Willen zwang. Goethe mußte wohl

Seelenkämpfe bestehen, aber er brauchte keine Not des Lebens und Despotenwillkür zu erdulden wie Schiller. Goethe hatte weite Reisen unternommen, mit hochgebildeten Leuten verkehrt und Kenntnisse in Kunst und Wissenschaft gesammelt. Der um zehn Jahre jüngere Schiller hatte das ärmliche Leben eines wandernden Literaten geführt und schwer um seine Selbstbildung gerungen. So war eine geistige Kluft, ja sogar gegenseitige Verkennung und Abneigung zwischen beiden Dichtern vorhanden. Goethe sah in dem jüngeren Schiller den umstürzlerischen Vertreter seiner eigenen überwundenen Jugendzeit, er hatte die Umwandlung des Dichters der „Räuber" im „Don Carlos" nicht bemerkt. Und Schiller erblickte in Goethe eine unnahbare und sogar selbstsüchtige Natur, die sein Werben kalt zurückstieß.

Erst als sich Schiller durch strenge Selbsterziehung — das Studium der Antike, Geschichte und Philosophie — geläutert, waren die Bedingungen für eine Annäherung gegeben. Der vereinsamte Goethe nahm 1794 Schillers Aufforderung zur Mitarbeit an den „Horen" an. Beide Männer erkannten nun die Gleichheit der Ziele ihres Strebens; Goethe entdeckte in Schiller den ihm ebenbürtigen Menschen, der — in den ersten Briefen von 1794 — allein seine Wesenheit völlig begriff und mit feinstem Verständnis „die Summe seiner Existenz" zog. Jetzt begann der einzigartige Freundschaftsbund des gegenseitigen Weiterbildens, wo alles froh nebeneinander keimte, wo der willenskräftige Schiller den von äußeren Verhältnissen so abhängigen Freund zu dichterischem Schaffen antrieb. Ohne Schiller gäbe es nach Goethes Selbstbekenntnis keine Lieder der Musenalmanache, keine Balladen, Xenien und Epigramme, keinen ersten Teil des „Faust" und keinen Abschluß von „Wilhelm Meisters Lehrjahren".

Schillers „Horen", in denen 1795 Goethes „Römische Elegien" erschienen, stießen auf Teilnahmlosigkeit und böswillige Angriffe. Auf Vorschlag Goethes, der schon wegen des Mißerfolges seiner naturwissenschaftlichen Arbeiten verstimmt war, unternahmen beide Dichter ein Strafgericht über alles Beschränkte und Schädliche ihrer Zeit in den gemeinsamen „Xenien", die 1796 veröffentlicht wurden. Die „Xenien" (= Gastgeschenke, nach Martial) waren Distichen, die sich gegen einzelne Persönlichkeiten oder literarische Gruppen richteten und als eine Art Fortsetzung der Lessingschen Literaturbriefe wie ein reinigendes Gewitter wirkten. Besonders hart wurde das „Berliner Laternenlicht" Nicolai als Verkörperung des Kleinlichen und Unfähigen getroffen, scharf wurde auch die Schauspieldichterei eines Iffland und Genossen verurteilt, gewürdigt wurden Lessing, Kant, Shakespeare und Voßens „Luise". Nach diesem Feuerwerk gingen die Freunde an ernste Kunstwerke: Schiller an seinen „Wallenstein", Goethe schrieb 1796 „Meeresstille", „Glückliche Fahrt", Mi-

gnons Lied „Heiß mich nicht reden", „Alexis und Dora" und den Abschluß von „Wilhelm Meisters Lehrjahren". 1797 wurde Goethes Epos „Hermann und Dorothea" veröffentlicht; 1797 war auch das Balladenjahr, das den „Zauberlehrling", den „Schatzgräber", die „Braut von Korinth", den „Gott und die Bajadere" und die Legende vom Hufeisen hervorbrachte. Der „Faust" wurde wieder vorgenommen. 1797 unternahm Goethe seine dritte Reise in die Schweiz, auf der er die Balladen von der Müllerin und die Elegie „Euphrosyne", ein klassisches Gelegenheitsgedicht auf den Tod einer jungen Weimarer Schauspielerin, schrieb.

Die Jahre von 1798 an brachten vielseitige Arbeit (Schloßbau, Theaterumbau, Arbeiten in Naturwissenschaft, Kunstgeschichte und Naturphilosophie, Herausgabe der Zeitschrift „Die Propyläen"). Zur Hebung des Theaters und im Streben nach dem antiken dramatischen Stil wurden allerlei Bühnenversuche unternommen. Seit 1801 war Goethe leidend. Aus diesen Ursachen büßte er die Fruchtbarkeit der letzten Jahre wieder ein. In der Zeit, als Schiller seine Meisterdramen schrieb, brachte Goethe nur kleine Stücke hervor (Schäfers Klagelied, Frühzeitiger Frühling, Nähe des Geliebten, Trost in Tränen, Dauer im Wechsel, Hochzeitlied). Das Drama „Die natürliche Tochter" (1803), das kurz vor der Revolution in Frankreich spielt und den ersten Teil einer Trilogie über die französische Umwälzung bilden sollte, erhob sich bei aller Schönheit im einzelnen nicht zu einem charakteristischen Zeitbilde. Goethe hatte eine kunstvolle Sprache gewählt, die individuellen Züge zurückgedrängt und sich dem einseitig Typischen genähert: ein Weg, der späterhin in Gestalten wie Pandora und Helena zur Allegorie führte. Beim Einzuge der Erbprinzessin Marie Paulowna 1804 mußte Schiller mit einer Begrüßungsdichtung, dem Festspiel „Die Huldigung der Künste", für Goethe einspringen. 1805 starb Schiller. Bilder aus dem Leben der Freunde in den letzten Jahren ihres Zusammenseins gab ihr liebender Jünger Heinrich Voß, der Sohn des Homerübersetzers („Goethe und Schiller in Briefen von Heinr. Voß d. Jüng."). Goethe verlor durch Schillers Tod „die Hälfte seines Daseins". Er errichtete dem unersetzlichen Gefährten ein unvergängliches Denkmal durch den „Epilog zu Schillers Glocke" und später durch die Herausgabe seines Briefwechsels mit Schiller. Ehrerbietig bewahrte Goethe bis an den Tod Schillers Andenken. Bekannt ist sein Wort an Eckermann von 1825: „Das war ein rechter Mensch, und so sollte man auch sein."

7. **Goethes Alter und Tod** 1806—32. Mit Schillers Tod begann für Goethe allmählich die Zeit des Alterns. Die alte Zeit hatte sich überlebt: 1806 brach das deutsche Reich zusammen; Aufklärung, Klassizismus und Humanitätsglaube hörten auf, das Zeichen der Zeit zu sein. In der Dichtung kam die Romantik zur Herrschaft. Nach der

Schlacht von Jena wurde Goethe von französischen Plünderern am Leben bedroht und nur durch Christianens Mut gerettet. 1807 schrieb er das Bruchstück „Pandora", eine antikisierende Gedankendichtung, in der er das deutsche Volk in der trüben Zeit auf die Aufrichtung am Ideal hinweisen wollte. Pandora, die hohe Göttin des Schönen, Wahren und Guten, kommt zu den Menschen herab, die ihrer würdig sind, und bringt ihnen Kunst und Wissenschaft als höchste, ewige Ideale. In dieser Dichtung mit ihren formenschönen Liedern offenbarte sich wieder die alte dichterische Kraft. Das Jahr 1808 brachte den Abschluß des 1. Teiles vom „Faust" und das Zusammentreffen mit Napoleon, dessen dämonischen Genius Goethe bewundern mußte und dessen Schattenseiten er erst später erkannte. 1809 entstand der Roman „Die Wahlverwandtschaften" und das Gedicht „Johanna Sebus". 1810 wurde die „Farbenlehre" abgeschlossen, in deren geschichtlichem Teil Goethe gedankentiefe geschichtsphilosophische Betrachtungen niederlegte. 1811 begann Goethe noch einmal ein Kunstwerk in seiner dichterisch gestalteten Jugendgeschichte „Aus meinem Leben. Dichtung und Wahrheit". Sie ist ein Kulturbild, das alle Strömungen der Zeit im Zusammenhang mit Goethes Leben darstellt. Das Werk endigt mit dem Eintritt in Weimar 1775 und wird ergänzt durch die Italienische Reise, Campagne in Frankreich, Belagerung von Mainz, Schweizerreise, Tag- und Jahreshefte, Briefe, Tagebücher, Gespräche.

An der politischen Erhebung seines Volkes hat der 64jährige Dichter, der als Kind einer weltbürgerlichen Zeit keine nationalen Schranken beachten gelernt hatte, nicht mehr bestimmend teilgenommen. Die vaterländische und freiheitliche Begeisterung eines Körner ging ihm ab. Er machte alljährlich Badereisen nach Karlsbad, schloß 1813 den deutschgesinnten 3. Band von „Dichtung und Wahrheit" ab und versenkte sich in den Kriegszeiten in Wissenschaft und morgenländische Dichtung. Auf die Rückkehr des preußischen Königs nach Berlin schrieb er 1814 das Festspiel „Des Epimenides Erwachen". Der griechische Sagenstoff von Epimenides, den die Götter in Schlaf versenkt, ergab eine Allegorie für die Unterdrückung und Befreiung Deutschlands. Die Dichtung ließ kalt, weil sie nicht an die geschichtliche Wirklichkeit angeschlossen war. — Bei der Beschäftigung mit dem Sänger von Schiras, Hafis, faßte Goethe den Plan, dessen „östlichen Divan" (= Sammlung) durch einen westlichen zu ergänzen. Er tat es im „Westöstlichen Divan" (ersch. 1819), einer Sammlung eigener Liebes- und Gedankenlyrik in morgenländischer Einkleidung. Das Vorbild der Suleika war Marianne von Willemer in Frankfurt. Das Buch „Suleika" mit seinen Wechselliedern ist Abbild des freundschaftlichen Verhältnisses zwischen Goethe und Marianne. Goethe nannte sich darin Hatem, und einige Lieder der Suleika

sind von Marianne gedichtet: Lied an den Ost („Was bedeutet die Bewegung"), an den West („Ach, um deine feuchten Schwingen") und „Hochbeglückt in deiner Liebe". Die deutschen Lieder im morgenländischen Gewande wurden vorbildlich für Rückert und Platen. — Den Abschiedsschmerz um seine letzte Liebe Ulrike von Levetzow, die er in Marienbad kennen gelernt hatte, sprach Goethe 1823 in der „Marienbader Elegie" aus (2. Teil der „Trilogie der Leidenschaft"), die auf der Rückfahrt im Reisewagen gedichtet wurde und in Str. 14 eine wunderbare Schilderung reiner, idealer Liebe enthält.

Still und zurückgezogen verlebte der greise Dichter seine letzten Lebensjahre. Sein Haus war zu einem kunst- und naturgeschichtlichen Museum geworden und sah viele berühmte Besucher in seinen Räumen. Mit einigen Gehilfen (so Peter Eckermann, dem Verfasser des Tagebuches „Gespräche mit Goethe") stellte Goethe die Nachrichten über sein Leben zusammen und diktierte an den Wanderjahren und am Faust. Unermüdlich bekümmerte er sich um den Fortgang von Wissenschaft und Kunst bei allen Völkern. Allmählich wurde es einsam um Goethe: 1816 starb Christiane, 1827 seine alte Freundin Charlotte von Stein, 1828 sein Jugendfreund Karl August, der bis zum Tode der Förderer all seiner Arbeit gewesen war, und 1830 sein einziger Sohn August. 1829 wurden die „Wanderjahre" und 1831 Goethes Hauptgeschäft, der 2. Teil des „Faust", abgeschlossen, beides Werke, die den Dichter das ganze Leben begleitet hatten. In den letzten Jahren dichtete Goethe eine große Zahl von Sprüchen und einzelne Gedichte, z. B. Paria, Bei Betrachtung von Schillers Schädel, Dem aufgehenden Vollmond. 1831 erstieg er noch einmal den Gickelhahn. Anfang 1832 wurde er von Erkältung und Brustschmerzen befallen, am 22. März verschied er still. In der Fürstengruft wurde er neben Schiller beigesetzt, der dort seit 1827 ruhte.

B. Goethes Gedichte

„So eine wahre, warme Freude ist nicht in der Welt, als eine große Seele zu sehen, die sich gegen einen öffnet" (Werther).

Nach der Vorbereitung durch Günther und Klopstock, die zuerst in ihren Gedichten eigene Gefühlserlebnisse darstellten, erreichte die deutsche Lyrik in Goethe ihren Höhepunkt. Goethe war der größte Lyriker aller Zeiten. Seine Lyrik ist die Aussprache des tiefsten Erlebens einer großen Persönlichkeit, eine Offenbarung des Gemütslebens von wunderbarer Schönheit und überquellendem Reichtum an Innerlichkeit. In Goethes Lyrik gibt es keine Kluft zwischen Leben und Dichten. Der Ausdruck seines Erlebens war für Goethe Notwendigkeit. Unwillkürlich, fast unbewußt, ja oft wider Willen stiegen manche Gedichte

plötzlich aus der dichterischen Stimmung empor und formten sich wie von selber zum Rhythmus. Goethe mußte dichten, daher sagte er „es sang in mir", daher redete er von seinem traumhaften, nachtwandlerischen Schaffen. Die dichterische Gestaltung war für ihn Verteidigungs- und Beruhigungsmittel. Indem er dichtete, überwand er seine Seelenstimmung, befreite er sich von allem, was ihm „auf die Nägel brannte", von allem Jubel und aller Qual. Daher verglich Goethe sein Dichten mit dem Sichhäuten einer Schlange, darum nannte er seine Gedichte auch „Bruchstücke aus ehemaligen Existenzen". Dieses Losringen war schmerzvoll; und gerade die am meisten erlebten Dichtungen las Goethe selten wieder, um nicht altes Leid neu zu durchkosten. Goethes Gedichte besitzen Wahrheit: äußere, weil sie als Gestaltung wirklicher Erlebnisse „Gelegenheitsgedichte" und „Bruchstücke einer großen Konfession" sind, innere, weil sie, aus dem tiefsten Innern entspringend, nichts Gekünsteltes und Gemachtes, Übertriebenes und Willkürliches in sich tragen und den Eindruck des Naturnotwendigen hervorrufen. Die Wirklichkeit wird nicht nachgezeichnet, sondern nach ihren wesentlichen Zügen dichterisch gestaltet, durch den Schleier der Dichtung geklärt und umgeformt. Dabei verliert sich das Persönliche und Zufällige, das Erlebnis wird allgemeingültig, typisch. Das Zeitliche und Endliche wird zum Ewigen und Unendlichen, der Einzelfall zum Typus aller ähnlichen Fälle erhoben. Daher kann jeder Mensch seine höchsten Freuden und tiefsten Schmerzen in Goethes Lyrik wiederfinden. Die Allgemeingültigkeit und Verständlichkeit der Gedichte wird eingeschränkt, wenn die Verknüpfung mit dem Erlebnis zu eng bleibt (Harzreise).

Klopstocks Lyrik löste sich in ihrer Gefühlssteigerung leicht vom anschaulichen Erlebnis und wurde dann unklar und zerflossen. Goethe betrachtete das Erwecken der Stimmung als Hauptzweck der Lyrik, er wollte nicht alles platt verständlich ausführen (Wanderers Sturmlied) und erklärte das Gedicht für nicht vollwertig, das nichts zu erraten übrig lasse. Trotzdem zeichnet sich seine Lyrik durch Anschaulichkeit und Gegenständlichkeit aus. Die Erlebnisse treten körperhaft deutlich hervor, weil Goethes Denken gegenständlich war, d. h. sich in anschaulichen Bildern bewegte. Das Bedürfnis nach deutlicher Anschauung war dem Dichter ein gutes Gegengewicht gegen die Neigung zum Symbolismus, die jedes Erlebnis zum Gleichnis für ein höheres Allgemeines zu machen strebte. Die Reise in der Postkutsche oder der Strom wurde zum Abbild der Lebensreise (An Schwager Kronos, Mahomets Gesang), das gebückte Veilchen zur Verkörperung der entsagenden Liebe, das Wasser zum Gleichnis für die menschliche Seele, der Wind zum Symbol für das Menschenschicksal (Gesang der Geister). Meist behalten auch die Gedichte mit symbolischem Gedankengehalt feste Körperlich-

keit und werden nicht zu toten Allegorien oder Lehrdichtungen. Auch ohne symbolischen Sinn bleibt die deutliche und klare Handlung selbständig bestehen (Schatzgräber). Bezeichnend ist Goethes Naturbeseelung: Sonne und Mond, Berg und Tal, Blumen und Steine leben. Für alle Stimmungen findet Goethe den Einklang mit der Natur (Wanderers Nachtlied). Mit wenigen Strichen zeichnet er greifbare und stimmungsvolle Naturbilder (Willkommen und Abschied, Mailieder, Anfang des Liedes An den Mond, Kennst du das Land). — Die warme Innigkeit der Goethischen Lyrik kann man im Vergleich zur begeisterten Art Klopstocks oder Schillers ermessen. Tiefer Gedankengehalt liegt in den Balladen, in Liedern wie „Wonne der Wehmut", „Mailied" (Wie herrlich leuchtet) und „Herbstgefühl" (belebende Kraft der Liebe), in Gedichten von Gott und Welt (Procemion, Weltseele, Eins und Alles) und selbst in geselligen Liedern (Dauer im Wechsel, Generalbeichte, Rechenschaft). — Wo ein einheitliches Gefühl vorherrscht, schwillt es bis zu einem gewaltigen Schlußakkord (Mahomets Gesang, Ganymed) oder Schlußsatz an (Harzreise); wo dagegen das Gedicht zwei entgegengesetzte Gefühlstöne anschlägt (Kontrastwirkung: Kunst und Leben, Glück und Unglück, Liebe und Haß), löst gewöhnlich ein versöhnender Schluß die Dissonanz auf. Ein friedevolles Gefühl besiegt den Zwiespalt und erlöst vom seelischen Schmerz (Jägers Abendlied, An den Mond), eine gegensätzliche Schlußvorstellung gibt Festigkeit und Vertrauen (Seefahrt), oder eine höhere Vorstellung schließt den Gegensatz in sich ein und löst ihn dadurch in Harmonie auf (An Belinden). Der Ausgang ist beruhigend und befreiend. Daher kann Goethes Lyrik, fern jedem Überhitzten und Erregenden, als „weltliches Evangelium" von irdischen Lasten befreien und zu tatfreudigem Mut erheben.

Goethes Lyrik geht nie absichtlich auf Zwecke oder Wirkungen aus. Sie spricht nicht über die Gefühle, sondern stellt das Gefühl rein dar. Die besten Eigenschaften des Volksliedes finden sich in Goethes Gedichten in vollendeterer Form wieder, z. B. das Fortlassen der unwichtigeren Beziehungen zugunsten der vom Gefühl stärker betonten, wodurch der Eindruck des Andeutenden, Sprunghaften entsteht. Wie der Inhalt ist auch die Sprache schöne, durch die Kunst veredelte Natur. Klopstock vernichtete die volle Wirkung durch sein überfliegendes Pathos, Goethe erreichte sie durch natürliche Ausdrucksweise und einfache Mittel. Die Form findet den einzigen und notwendigen Ausdruck fürs Gefühl, das Bild rinnt mit Gedanken und Gefühl zusammen. Musikalische Wirkung: „Auf dem See" (Weiche Nebel trinken usw.), „Herbstgefühl", „Der Fischer", „Hochzeitlied", „Kennst du das Land". Fülle des Ausdrucks: „Herbstgefühl", „Auf dem See", „Kennst du das Land" (Zeitwörter, Beiwörter!). Reichtum der Dichtungsformen: Lie-

der und Hymnen (Mahomets Gesang), Elegien (Euphrosyne), Sprüche (Zahme Xenien), Balladen (Fischer, Erlkönig), Romanzen (Bergschloß), Legende, poetische Erzählung (Hans Sachsens poetische Sendung), Fabel und Parabel. Ebenso reichhaltig sind Goethes Versformen: er beherrscht antike Versmaße, Stanze und Sonett, morgenländische Rhythmen und den Knittelvers Hans Sachsens. Beispiele für Wechsel des Rhythmus! („Auf dem See", „Heidenröslein" 6. Zeile).

Zu einzelnen Gedichten: a) Stimmungs- und Gedankenlyrik.

Willkommen und Abschied 1770: Aneinanderreihung dreier Strophen, die in Zwischenräumen unmittelbar nach den Eindrücken entstanden sind: der dreistündige Ritt durch den Wald nach Sesenheim, die Begegnung, der Abschied. Naturbilder, Naturbeseelung: Nacht, Finsternis, Mond und Winde leben. — Der Wanderer 1771: Den Hintergrund bilden Reste römischer Bauten im Elsaß. Nachwirkung der Gespräche mit Herder über das Verhältnis von Natur und Kunst. Anfänglich Widerspruch zwischen Kunst und Natur, weil diese unempfindlich das Meisterwerk des Künstlers, den römischen Tempel, zerstört. Ausgleichung des Gegensatzes: die gescholtene Natur ist Mutter alles Lebens; Sehnsucht nach natürlichem Leben. Das Kind atmet ruhig „in himmlischer Gesundheit schwimmend": Kunst der Körperbeschreibung. — Mahomets Gesang 1774: Freie reimlose Hymne; Preisgesang auf Muhammed, der zur Erlösung seines Volkes berufen ist. Typisches Gleichnis für die Entfaltung eines Genius: wie das Wasser sich immer stolzer und breiter zum gewaltigen Strom entfaltet, so wächst der Genius mit unwiderstehlicher Macht. Naturbeseelung; sprachliche Neubildungen: Felsenquell, Führertritt u. a. — Wanderers Sturmlied: Zeugnis der Seelentrunkenheit des jungen Goethe. Inmitten von Sturm und Regen von den ewigen Göttern getragen. Neubildungen: Blumenfüße, Hüterfittiche, neidgetroffen u. a. — An Schwager Kronos: Die Fahrt im Postwagen (bergiges Gelände, Rast, Ziel) Abbild der eigenen Lebensreise Goethes. Mit Selbstvertrauen, Mut und Kraft hinauf zur Lebenshöhe, allen Schwierigkeiten und Gefahren trotzend. Goethes jugendlich verwegenes Hochgefühl verlangt nach Ausleben und verwünscht das tatenlose Alter. Neubildungen: eratmen, Gesundheitsblick u. a. — Prometheus: Stolz auf die von ihm geschaffenen Menschen, trotzt Prometheus in titanischem Selbstgefühl den Göttern, denen er sich ebenbürtig fühlt. Die Götter verleihen den Menschen das Leben, fordern für dieses Geschenk aber die Freiheit des Prometheus. Dieser klagt sie daher der kalten Selbstsucht und Herrschbegier an. Späteres Gegenstück: Grenzen der Menschheit 1781: Statt Vermessenheit und Göttergleichheit jetzt Selbstbescheidung, Unterwerfung unter die Götter, da all unser Erkennen, Streben und Leben beschränkt ist, während die Götter unsterblich und unendlich sind. Spinozistische Anschauungen von der Gottheit in der Natur. Daß die Kluft zwischen Menschen und Göttern nicht unüberbrückbar ist, sagt Das Göttliche 1783: Der Mensch ist zwar Naturwesen, kann sich aber durch sein sittliches Bewußtsein zum Abbild der Gottheit erheben. Zur Gottähnlichkeit durch Sittlichkeit: Fortbildung des Naturpantheismus zum sittlich-humanen, christlichen Theismus. — Pantheistisches Versunkensein im All während der Frankfurter Zeit zeigt noch Ganymed: Der Jüngling, an der Brust der Frühlingsnatur, fühlt sich vom Adler des Zeus zum

liebenden Vater emporgetragen. — Diese Gedichte sind reimlose Hymnen in freien Hebungsversen ohne strophische Gliederung.

Seefahrt 1776: Goethe, von den Wünschen der Frankfurter Freunde begleitet, ist nach Weimar übergesiedelt und steuert dort trotz allen Trubels ernst und fest sein Lebensschiff. — Wanderers Nachtlied 1776: Zerrissenheit und qualvoller Widerstreit in Goethe: Liebe zu Charlotte von Stein, höfische Pflichten, aufreibende Amtstätigkeit. Dieses Lebens müde, sehnt sich der Dichter nach Frieden. Die Sehnsucht nach Stille spricht sich auch aus in Ein gleiches 1780, einem hauchartigen Gedicht von traumhafter Stimmung. Im „Nachtlied" Zwiespalt des Gefühls und mehr abgerissene Sätze, hier Gewißheit baldigen Friedens und leise, sanfte Rhythmen von kaum merkbarer Bewegung. Freie Hebungsverse. — Harzreise: Eindrücke vom 12tägigen Ritt in den Harz, Winter 1777. In Wernigerode versuchte Goethe vergeblich den selbstquälerischen Plessing zu trösten, besichtigte dann den Bergbau Clausthals und erstieg den Brocken. Die Eindrücke ergeben sich aus der winterlichen Gebirgsnatur, der eigenen glücklichen und durch Liebe verschönten Lage im Gegensatz zum unglücklichen Dasein Plessings und aus der Erinnerung an die weimarischen Freunde auf der Saujagd. Thema vom Glück der Liebe und vom Unglück des Menschenhasses. — Gesang der Geister über den Wassern: Der Staubbach ist zum Abbild der menschlichen Seele geworden, die zwischen Erde und Himmel lebt. Der reine Strahl ist Bild der heiteren Jugend, dann, von Felsklippen gestört, ergibt er ein Bild der Lebens- und Seelenkämpfe. Abklärung von Leidenschaften in reiferen Jahren. Wie aber der See noch vom Sturm aufgewühlt werden kann, so auch noch die ruhige und erhabene Seele durch mancherlei Einwirkungen. — Ilmenau: Idyll, 1783 zum 26. Geburtstage des Herzogs Karl August gedichtet. Der 34jährige Goethe, im Waldesdunkel bei Ilmenau wandelnd, erblickt ein Traumbild. Er sieht die herzogliche Jagdgesellschaft der Jahre 1775—77 zechend ums nächtliche Feuer gelagert und schildert aus ihr den Major von Knebel und den musikalischen Kammerherrn von Seckendorf. Abseits in einer Hütte schläft der junge Herzog, von dem 26jährigen Goethe bewacht. Der Dichter spricht mit seinem vormaligen Ich: Rückblick auf sein früheres Wesen und Dichten (trotz der reinen Begeisterung hat er nach seiner Ankunft Brand gestiftet und in seinen Dichtungen keine Reinheit erreicht) und damalige Unreife des Herzogs. Nach dem Verschwinden des Traumbildes jetzige Charakterreife Karl Augusts; seine Mahnung zum Entsagen. Goethes erziehliche Einwirkung! — An den Mond 1778: Klage um verlorene Liebe, für die die Freundschaft Ersatz bieten muß. Der Klagende ist der Dichter — in der Mondscheinnacht bei seinem Gartenhause im Ilmtal — oder die vom Geliebten verlassene Frau, die abends den Fluß entlang geht und deren Schmerz sich sanft auflöst. Aus der Seele der Frau von Stein? Zusammenklang von Seelen- und Naturstimmung, Wechsel von Zwiesprache und Selbstgespräch. Die beiden letzten Strophen urspr. im Hinblick auf den Menschenhasser Plessing. — Mignon: Sehnsuchtsklage voll wunderbarer Sprachmusik: das Gemach schimmert, die Orangen glühn, die Myrte steht hoch. Reichtum an volltönenden Selbstlauten. — Zueignung 1784: Stanzen! Gang des Dichters durch den wallenden Morgennebel den Berg hinan bis zur Erscheinung der Göttin der Wahrheit, die dem Dichter den Schleier der Dichtung zueignet. Str. 5 und 6: Die befreiende und erlösende Wirkung der Dichtung auf Goethe; Str. 7:

Als gewöhnlicher, schwacher Mensch hatte der Dichter niedere Anschauungen von der Dichtung und den Dingen, da er diese noch nicht in ihrer Wahrheit und Harmonie erkannte, — jetzt will er seine tiefere Erkenntnis für sich allein genießen und sich der Mitwelt verschließen. Str. 9: Nach der Warnung vor Selbstüberschätzung erfolgt der Umschlag der Überzeugung: der Dichter entschließt sich zur Wirksamkeit für die Mitmenschen. Nun wird ihm der Schleier der Dichtung verliehen. Dieser ist gewebt aus frischem und reinem Morgenduft, der die Umrisse der nackten Tatsächlichkeit leicht verschwimmen läßt und das Lebensgefühl des Wanderers hebt, und Sonnenklarheit, die die Wahrheit spendet. Die Dichtung bringt Frieden und Glück, sie hat erlösende und heilende Kraft. — Euphrosyne: Auf den Tod der Schauspielerin Neumann, die von Goethe fürs Theater ausgebildet war und schon mit 19 Jahren starb. Goethe hatte sie zuletzt in der Rolle der Euphrosyne in der Zauberoper „Petermännchen" auf der Bühne gesehen. Erinnerung an die unter Goethes Führung verlebte Zeit, besonders an eine Probe zu Shakespeares „König Johann", in dem das 13jährige Mädchen den Prinzen Arthur gespielt hatte. Jetzt ist die Schauspielerin dem Gott Hermes zur Unterwelt gefolgt. Das Gelegenheitsgedicht leitet von der augenblicklichen Veranlassung zum Dauernden und Allgemeinen hinüber. — Epilog zu Schillers Glocke: August 1805 ließ Goethe Schillers Glocke auf dem Sommertheater zu Lauchstädt darstellen. Nach der Darstellung folgte das Gedicht als Nachwort. Schilderung Schillers als Mensch, Denker und Dichter. Die Strophen 12 und 13 sind für spätere Sterbefeiern hinzugedichtet.

b) Balladen.

Im Gegensatz zu Schillers episch-dramatischen Erzählungen sind Goethes Balladen mehr lyrischer Art. Besonders bei den älteren überwiegt der Stimmungsgehalt, der durch geheimnisvolle Naturgewalten oder überirdische Kräfte, die über unser Gefühl eine betörende Macht ausüben, hervorgerufen ist (Fischer, Erlkönig). Aller Gedankengehalt liegt in der geschilderten Handlung eingeschlossen. Das Ereignis ist also nicht zur Verkörperung einer Lehre, sondern um seiner selbst willen da und kann selbständig bestehen. In den Balladen seit 1797 tritt unter dem Einfluß Schillers die kunstvollere Form und der Gedanke stärker hervor (s. Schatzgräber), späterhin schlägt Goethe die Richtung auf das dämonische Naturleben wieder mehr ein. Die Stoffe der Balladen sind meist aus Sagen und Mythen geschöpft. Der Hintergrund persönlicher Erlebnisse ist schwerer erkennbar als bei den rein lyrischen Gedichten.

Heidenröslein: Nach einem Volksliede gedichtet, das Herder in seinen „Volksliedern" später mitteilte: Es sah ein Knab' ein Röslein stehn, Röslein auf der Heiden, Sah, es war so frisch und schön, Und blieb stehn, es anzusehn usw. Ein Vergleich mit Goethes Fassung läßt das feine rhythmische Gefühl Goethes erkennen. — Der untreue Knabe: Erinnerung an Friederike wie im Heidenröslein. Auch Das Veilchen ist Gefäß für das Sesenheimer Erlebnis. — Der Fischer 1778: Die verführerische Macht des lockenden Wassers ist durch die Gestalt der Nixe versinnbildlicht. Die Vision ist mit märchenhaftem Zauber umkleidet; lebendige Wechsel-

rede, Sprachmusik, Stabreim. Stimmung zum Gedicht gab der Selbstmord einer adligen Dame in der Ilm. — Erlkönig 1781: Angelehnt an „Erlkönigs Tochter" in Herders „Volksliedern" und an ein wirkliches Ereignis: Verscheiden des Kindes eines Landmannes bei der Heimkehr vom Arzt. — König in Thule: T. Fabelland bei Vergil. Heilige Erinnerung an die verstorbene Geliebte, mit dem Könige untergehend. — Der Sänger 1783: Goethe legt sein eigenes Empfinden in eine mittelalterliche Handlung hinein: ein freier König in seinem Gebiet. — Zauberlehrling 1797: Die gerufenen Geister können Kräfte und Strömungen in Natur- und Menschenwelt sein. Durch unbesonnenes Handeln weckt man verderbliche Mächte, ohne zu ihrer Bändigung Kraft zu besitzen. Denke ans geschichtliche, literarische, politische, soziale Leben! Verantwortlichkeit unseres Tuns. Sprachmeisterschaft in der Schilderung des schwellenden Wassers. — Schatzgräber: Falsche Meinung über Armut und Reichtum, falscher Entschluß. Der gefundene Schatz ist die Lebensregel. — Hochzeitlied 1802: Grundlage eine sächsische Sage von der Rückkehr eines Grafen in seine verödete Burg, wo er Zuschauer einer Zwergenhochzeit wird. Welche drei Hochzeiten? Wiegender und hüpfender Rhythmus beim Hochzeitstanz, Anlaut- und Klangreim, Schallnachahmung, Reimanordnung. Erzählung nach Märchenweise. — Braut von Corinth: Kampf zwischen dem aufgehenden Christentum und dem Heidentum in einer Familie, zwischen Natur, Lebensfreude (verkörpert in den alten Göttern) und naturwidrigen Menschensatzungen. „Das Christentum trat ein, verlangte Entsagung, Dämpfung der Begierden, Büßungen. Aber der Geist der Erde, die Lebenslust, ließ sich nicht so verbannen; öffentlich ausgetrieben, kommt sie heimlich zurück, schleicht nächtlich heran; was sie nicht mehr öffentlich vollbringen darf, vollbringt sie im Verborgenen als Sünde. Als Götterchor verbannt, stellt sie als nächtliches Gespenst sich wieder ein, vergiftet unser Blut, und nur der Tod gibt den Gequälten Frieden" (Schopenhauer). Kraft der Liebe über den Tod hinaus. — Der Gott und die Bajadere: Der milde und erbarmende Gott gesellt sich zur Sünderin, reinigt sie durch Mitteilung der Liebe zum Göttlichen und zieht sie zu sich in den Himmel. Thema von der göttlichen Liebe, welche die verlorenen Kinder um ihrer Liebe willen rettet, eingekleidet in die indische Sitte vom Verbrennen des Weibes beim Tode des Gatten. — Der getreue Eckart 1813: Der Segen währt, solange Glaube und Gehorsam vorhanden. Die Unholden können zu Holden werden. Grundlage ist eine alte Sage. — Ballade vom vertriebenen und zurückkehrenden Grafen 1816: Nach einem altenglischen, von Percy veröffentlichten Gedicht. Der alte Graf, Anhänger des rechtmäßigen Königs, wird seiner Burg beraubt, als sein König vor den Feinden flüchten muß, und zieht als Bettler umher. Seine schöne Tochter wird von einem Grafen aus dem Geschlechte geheiratet, das ihn vertrieben hat, und kommt dadurch wieder auf die väterliche Burg. Der Graf läßt jedoch seine Gattin bald ihre Abstammung von einem Bettler entgelten. Mit dem siegreichen König kehrt der Alte wieder als Herr in seine Burg zurück, wird von den Enkeln eingelassen und singt ihnen unerkannt seine Geschichte. Wiedererkennen, Verzeihung des Alten, glücklicher Ausgang. Klarheit der Handlung leidet durch Knappheit.

C. Goethes Romane und „Hermann und Dorothea"

a) Romane.

1. Die Leiden des jungen Werthers 1774.

Werther ist eine liebenswerte und reine Natur, wird aber von seinem Gefühl beherrscht. Daher betrachtet er alle Ereignisse nach seinen seelischen Stimmungen, ist weich und schwankend und schwach gegenüber seinen Leidenschaften. Da er keine geregelte Arbeit ausübt, gelangt er noch mehr zur Zerfaserung seines Innern. Wegen dieser Naturanlage muß Werther notwendig sein seelisches Gleichgewicht verlieren und an sich selbst zugrunde gehen, sobald er mit der Welt in Berührung — also auch in Widerspruch — tritt. Anfänglich ist der selbstquälerische Träumer inmitten der Frühlingsnatur heiter und lebensfreudig, dann tritt die Zerrissenheit seines Gemütes bei der verhängnisvollen Leidenschaft zur lieblichen Braut eines anderen, Lotte, offen hervor. Noch findet Werther die Kraft, sich durch Arbeit zu befreien, aber die kleinliche Tätigkeit an der Gesandtschaft bringt ihm nur Verdrießlichkeiten. Dazu kommt, daß er als Bürgerlicher aus einer adligen Gesellschaft ausgeschlossen wird. Da seine Ehre gekränkt ist, nimmt er seinen Abschied und kehrt willen- und haltlos zu der inzwischen verheirateten Lotte zurück. Sein Gemüt verdüstert sich, seine Naturfreude schwindet. Anstatt des frohen Homer ist der schwermütige Ossian sein Begleiter geworden. Durch die Beleidigung seiner Ehre und die Aussichtslosigkeit seiner Liebe ist Werther in klaffenden Widerspruch mit der Welt geraten. Er sucht im Selbstmorde Erlösung. — W. verliert sich „in schwärmerische Träume, untergräbt sich durch Spekulation, bis er zuletzt, durch dazutretende unglückliche Leidenschaften, besonders eine endlose Liebe zerrüttet, sich eine Kugel vor den Kopf schießt" (Goethe).

Der Roman ist ein Zusammenschluß selbsterlebter Geschehnisse und Stimmungen. Alle Gestalten und Ereignisse sind dem Leben entnommen, aber durch die Phantasie frei verbunden und gestaltet. Im 1. Buch steigerte Goethe seine Neigung zu Charlotte Buff zur Leidenschaft. Selbstquälerische Gedanken und Erlebnisse des Jahres 1773 ergaben die Stimmung für das 2. Buch; der Ausgang wurde durch das Schicksal des jungen Jerusalem zu Wetzlar gefunden, der sich aus gekränkter Ehre und aussichtsloser Liebe zu einer verheirateten Frau getötet hatte. In damals beliebter Briefform werden neben Schilderungen Selbstgespräche gegeben, welche als Seelengemälde die allmähliche Selbstzerstörung Werthers zeichnen. Die äußere Handlung ist gering. Spannung wird erweckt durch reichen Wechsel des Schauplatzes, der Gestalten, Naturstimmungen und Stilformen (vergl. Frühlingsfreude 10. und 12. Mai, Landleben und Kinderschilderung 26. Mai und 16. u. 29. Juni mit dem Abschiedsschmerz 10. Sept. und der Leidenschaft 18. Aug. oder dem Schluß). In den Fortschritt der Erzählung sind Betrachtungen Werthers eingeflochten. Das Naturgefühl ist aufs höchste gesteigert. Werther fühlt einen „geheimen sympathetischen Zug" zur Natur, die er pan-

theistisch betrachtet. Werthers Stimmungen treffen mit dem Zustande der Natur zusammen: sein Glück mit der Frühlingspracht, seine Verzweiflung mit schauerlichen Winterstürmen.

Die Wirkung des Buches auf die Zeitgenossen war ungeheuer, weil der „Werther" die künstlerische Gestaltung der schwärmerischen Empfindsamkeit war, die damals neben der Aufklärung herging und durch die schwermütige englische Dichtung, durch Rousseaus Losung der Rückkehr zur Natur und den Mangel an Auswirken für den Tätigkeitsdrang genährt wurde. Der Roman steigerte die Wertherstimmung zum „Wertherfieber", rief unzählige Nachahmungen (Millers „Siegwart, eine Klostergeschichte") und sogar die Werthertracht hervor und wurde in alle Kultursprachen übersetzt. Napoleon I. nahm den Roman bis zu den Pyramiden mit. Als reines Kunstwerk ist der „Werther" von den Zeitgenossen jedoch noch nicht gewürdigt worden. Teilweis wurde er sogar als Verteidigungsschrift für den Selbstmord betrachtet.

2. **Wilhelm Meister** 1777—1829. — Wie der „Werther", ist auch „Wilhelm Meister" die Darstellung selbsterlebter Wirklichkeit. In der Zeit vor der Übersiedlung nach Weimar glaubte Goethe an seine theatralische Sendung und flüchtete sich als frei lebender und schaltender Künstler aus dem engen Leben ins weite Reich der Phantasie. Das Künstlertum erschien ihm als Ziel seines Lebens. Das Gefäß dieser Anschauung wurde der 1777 begonnene, erst 1910 aufgefundene „Urmeister" **Wilhelm Meisters theatralische Sendung,** ein Theaterroman, der das erstrebte Künstlertum in der Schauspielkunst fand. Ein dichterisch begabter Kaufmannssohn führt seine theatralische Sendung trotz aller Irrungen und Hemmnisse durch. Aber wie Wilhelm den Irrtum seiner auf die Erneuerung der Bühne gerichteten Träume erkennt, kam auch Goethe zu neuen Idealen, seitdem sich ihm in Weimar neue Wirkungskreise eröffneten. Er wuchs über seine frühere Anschauung von der Bühnenkunst als einer befriedigenden Lebensbetätigung und eines letzten Lebenszieles hinaus und gelangte zu einem neuen Ideal des Menschentums, für das die in Leben und Welt tätige Menschenliebe der Leitstern war. In dieser Übergangszeit erhielt das Werk keinen vollen Abschluß. Erst nach der italienischen Reise wurde es 1794—96 wieder vorgenommen und unter dem steten Beirat Schillers als **Wilhelm Meisters Lehrjahre** nach dem neuen Plan und neuen Stilideal umgearbeitet und fortgeführt. Wilhelms Ziel ist nicht mehr der Beruf eines Theaterleiters. Die ästhetische Erziehung ist nur noch eine Durchgangsstufe auf dem Wege zum Humanitätsideal, zum wahren Menschentum. Die Reste des alten Planes sind mit der neuen Fortführung durch die Bekenntnisse des 6. Buches verbunden. So sind die „Lehrjahre" ein Bildungsroman auf dem Hintergrunde des Kulturlebens jener Zeit: in der Fülle der farbenprächtigen Bilder und

der Ereignisse eines mannigfaltigen Lebens ist der Entwicklungsgang Wilhelms der Leitgedanke. Wilhelm gelangt durch Irrtümer und dunkle Schicksale zu immer größerer Vervollkommnung in immer edlerer Umgebung, von müßiger Beschaulichkeit und von Schwärmerei zum sittlichen Handeln im Dienste der Mitmenschen, zur freien, tatkräftigen Arbeit.

Goethe nannte Wilhelm Meister sein „geliebtes Ebenbild", weil er in Wilhelms Entwicklungsgang ein Spiegelbild seiner eigenen Entwicklung mit ihren Irrungen und Läuterungen zeichnen wollte. In Wilhelm hat sich Goethe jedoch nur einseitig — das Beschauliche seines Wesens — geschildert. Zu den selbsterlebten Einzelzügen gehört z. B. das Puppentheater im Elternhause. Von den vielen Gestalten des Romans sind die rein poetischen Gebilde Mignon und der Harfner wegen ihrer Lieder die bekanntesten. Goethe entnahm die lebensvollen Gestalten der Gegenwart und nicht dem Griechentum wie Wieland oder dem märchenhaften Mittelalter wie die Romantiker. Romantische Bestandteile sind z. B. die Vorgeschichte und das Begräbnis Mignons. Bezeichnend für den Mangel an vaterländischem Denken in jener Zeit ist die Loslösung Wilhelms von Heimat, Familie und Vaterland und das Fehlen staatlicher Beziehungen trotz der Kriegsläufte. Der gewählte Stil des Romans zeigt den Einfluß Italiens. Überhaupt offenbart die zweite Fassung, wie jetzt Goethe mit bewußter Kunst das Einzelgeschehen zu symbolischer Bedeutung, das Persönliche zum allgemein Menschlichen, zum Typischen erhebt. — Nachdem Goethe im „Werther" in die frühere vorwiegend stoffliche Darstellung des Romans das psychologische Moment sehr stark hineingetragen hatte, gestaltete er im „Wilhelm Meister" nach Wielands Vorgange die Geschichte eines werdenden Charakters. Wegen der hohen Schätzung des Romans — besonders durch die Romantiker — entstanden nach seinem Vorbilde Entwicklungs- und Künstlerromane, so die Erziehungsromane von Jean Paul, Tieck, Novalis, Hölderlin.

Eine Fortführung der Gedanken der Lehrjahre lieferte der greise Goethe in **„Wilhelm Meisters Wanderjahren"** (1821—29), einem „Kollektivum" ohne den einheitlichen Bau und die sorgfältige Ausarbeitung eines Kunstwerkes. Der größte Teil ist lehrhaft und enthält gedankentiefe Auseinandersetzungen mit Zeitfragen aus Goethes Alter. In jener Zeit des Übergangs zur Maschinenarbeit gibt Goethe sozialpolitische Ziele. Das Ende aller Entwicklung muß die Beglückung aller Menschen in einer sozialen Gemeinschaft sein, in der jeder durch Arbeit und Entsagung für das Glück der andern tätig ist. Die neue Staatsordnung soll durch einen Weltbund verbreitet werden. Für sie werden edle und weltfreudige Menschen nach Grundsätzen erzogen, die in der „Pädagogischen Provinz" niedergelegt sind. Ausklang des Romans ist die Wertung der tatkräftigen gewerblichen Arbeit des Bürgertums. — In dieses „Sammelbecken" der Goethischen Weisheit sind nach romantischer Art selbständige Novellen (Neue Melusine — Mann von 50 Jahren u. a.), Briefe, Betrachtungen, Tagebuchblätter und Gedankensplitter eingefügt. Nach dem Ziel — Entwicklungsgang zum edlen Menschentum — und

der langen Entstehungszeit ist „Wilhelm Meister" ein kleineres Seitenstück zum „Faust", der zweiten Lebensdichtung Goethes.

3. **Die Wahlverwandtschaften** 1809.

Der selbstsüchtige und weichliche Eduard wird von leidenschaftlicher Neigung zu Ottilie ergriffen und wendet sich von seiner Frau ab, die wiederum dem ihr seelenverwandten Hauptmann in Freundschaft nahe tritt. Dieses Sichlösen und Neuverbinden wird mit einem Naturvorgange bei den chemischen Stoffen verglichen: ein geheimer Zug führt die von Natur verwandten Elemente zueinander und löst die Verbindung nicht verwandter. Aus Naturzwang gehören Eduard und Ottilie als wahlverwandte Wesen zueinander. Beide folgen unter Auflehnung gegen die Gesetze der Sittlichkeit reuelos allein ihrer Leidenschaft, während das andere Paar stärker ist und sittenstreng Entsagung übt, selbst noch, als späterhin eine Vereinigung möglich ist. Eduard und Ottilie werden beide innerlich vernichtet und sühnen ihre Schuld durch den Tod. Weil ihr Tod selbstgewählt ist, erheben sie sich zu einiger sittlicher Freiheit.

Der Roman enthält tief sittlichen Gedankengehalt. Sittliche Kraft und Entsagung soll über Naturzwang und Leidenschaft siegen! Lösen sich die Bande der Sittlichkeit, so tritt innere und äußere Vernichtung der Schuldigen ein. Der Höhepunkt der Erzählung ist Mittlers Rede über die Heiligkeit und Unauflösbarkeit der Ehe, die den „Anfang und den Gipfel aller Kultur" bildet. Künstlerische Vorzüge sind: das ruhige Gleichmaß der Darstellung, das Zusammenklingen von Naturstimmungen und Geschehnissen wie im Werther, die lückenlose Entwicklung, die Vorbereitung künftiger Ereignisse durch Vorahnungen. Der Schluß (Begräbnis und Auferstehung) ist romantischer Art, die sittliche Lehre aber tritt der Forderung der Romantiker nach schrankenlosem Ausleben entgegen.

b) Das bürgerliche Epos **„Hermann und Dorothea"** 1797.

Die Fabel des Epos „Hermann und Dorothea" ist einem Erlebnis der Salzburger Auswanderer entnommen, die 1732 wegen ihres evangelischen Bekenntnisses vom Erzbischof vertrieben wurden. Ein junger Mann aus dem Altmühltal heiratete ein salzburgisches Mädchen, das er zunächst als Magd seines Vaters gedingt hatte. Anregungen empfing Goethe ferner aus eigenen Erlebnissen. Seine frühere Verlobte Lili Schönemann hatte den Bürgermeister v. Türckheim in Straßburg geheiratet und floh als Bäuerin verkleidet mit ihren Kindern vor der französischen Revolution. Dorothea erhielt die Züge Lilis, Hermann wurde Goethes treues jugendliches Abbild. Daher wuchsen beide Gestalten über den bäurischen Kreis hinaus. Die Mutter Hermanns ist Goethes eigene gute Mutter.

Die Geschichte der salzburgischen Auswanderer wurde in die große Zeitwende der Gegenwart verlegt. Es ist ein heißer Augustsonntagnachmittag des Jahres 1794 oder 95; die Handlung endet abends während des erquickenden Gewitters. — Der Schauplatz ist eine Kleinstadt, die Ackerbau und Gewerbetätigkeit vereinigt und in einer fruchtbaren und anmutigen, vom Kriege noch nicht berührten Rheinlandschaft liegt.

Die idyllische Sonntagsstille am Marktplatz wird unterbrochen durch die Wirkungen der französischen Revolution. Der Zug der Vertriebenen besteht aus linksrheinischen Landsleuten, die vor den plündernden Revolutionsheeren geflohen sind. So entsteht das Bild eines poetisch erhöhten gesunden deutschen Kleinlebens auf dem Hintergrunde der großen Völkerbewegung, die den Anlaß zur Handlung gibt und mit der sich die einzelnen Personen auseinandersetzen. Goethes Standpunkt erkennen wir im 6. Gesange (Ursachen, teilweise Berechtigung der Revolution und ihr Umschlagen in Greuel), ferner im Schlußgesang bei Beurteilung des freiheitlichen Idealismus des ersten Verlobten der Dorothea und bei der Darlegung der Überzeugungen Hermanns. Goethe wendet sich nicht mehr verstimmt von der Revolution ab oder behandelt sie satirisch wie in den Revolutionslustspielen, sondern urteilt von einem hohen, vaterländischen Standpunkte aus. Er würdigt den opferfreudigen Idealismus des ersten Verlobten und damit die kosmopolitische und idealistische Freiheitsbegeisterung, die viele Deutsche beim Ausbruch der Revolution empfanden. Aber er stellt hier zum erstenmal durch Hermann den Deutschen die Aufgabe, in vaterländischer Gesinnung die anstürmende Bewegung einzudämmen. Die Deutschen sollen, fest in ihrem Boden wurzelnd, für die Wahrung deutscher Eigenart und deutschen Besitzes eintreten.

Die Personen sind mit ihren Vorzügen und Mängeln bodenständig deutsch. Sie haben gesunde Kraft, Tüchtigkeit und Gemütstiefe: die liebevolle, kluge und tüchtige Mutter, der gutmütig-heftige, behäbige Vater, der ruhig-stolze, männlich-weiche, reine Hermann, ein echt deutscher Jüngling, der zum vaterländischen Idealismus und zur Selbständigkeit heranreift, die demütig-heldenhafte Dorothea, ein an Leib und Seele gesundes deutsches Mädchen. Ein sittlicher Grundzug geht durch das Handeln dieser Menschen: kindliche Liebe und Demut, bürgerliche Tüchtigkeit und Strebsamkeit, Festhalten an den Gütern der Familie, des Eigentums und des Vaterlandes, Bescheidenheit und Hilfsbereitschaft. Die Handlung muß Gegensätze auszugleichen suchen: das ruhige Kleinleben mit den festgewurzelten Bürgern und die wilde Völkerbewegung mit den heimatlosen Vertriebenen, friedliche Entwicklung und gewaltsamen Umsturz, Vaterland und Weltbürgertum, das alte, politisch stille Zeitalter und das neue stürmische, alte und neue Mode und Lebensführung,

Reichtum und Armut, zuletzt auch den seelischen Zwiespalt in Dorothea, als diese vom Vater mit verletzendem Scherzwort empfangen wird.

Die Handlung entwickelt sich dramatisch. Da aber das Epos, wie A. W. Schlegel sagt, die „ruhige Darstellung des Fortschreitenden" ist, werden auch hier die Stellen, an denen die Erregung sich sehr zu steigern droht, durch verweilende betrachtende Teile abgedämpft. So ergibt sich bei stetem Fortgang der Handlung ein Wechsel von beschleunigter und verlangsamter Bewegung (5. Ges. Fahrt zu den Vertriebenen).

Lessings strenges Verbot jeglicher Beschreibung und Schilderung ist unerfüllbar. Daher finden sich auch in „Hermann und Dorothea" kurze „direkte" Schilderungen (5. Ges. der Brunnen). Jedoch setzen zumeist „indirekte" Beschreibungen das Zuständliche in Handlung um. Muster dieser „homerischen Darstellung": Die Beschreibung des Apothekergartens ist in Handlung aufgelöst, das Besitztum des Löwenwirts wird (4. Ges.) durch den Gang der Mutter durch Hof und Garten geschildert, der Wagen Hermanns wird durch die Bespannung anschaulich gemacht, die Charaktereigenschaften zeigen sich durch Taten oder Wirkungen auf die Mitmenschen, das Zusammengesetzte wird in seine Teile zerlegt (Wagen der Dorothea 2. Ges., Brand des Städtchens). Die schmückenden Beiwörter (leichthinziehende Pferde, wohlgezimmerte Scheunen) und Bilder (Anfang des 7. Ges.) sind sparsam verwendet, die Eigenschaftswörter nach homerischer Art nachgestellt. — Der Hexameter wurde im Anschluß an Vossens „Luise" als Versmaß gewählt. Trotzdem der Vers frei nach dem Sprachgefühl gebildet ist, wird er von manchen Lesern als undeutsches Gewand empfunden. Man verwirft ihn jetzt als episches Maß und macht auf den Widerspruch zwischen dem im allgemeinen leichtbewegten, hüpfenden Rhythmus und dem Ernst mancher Stellen aufmerksam. Schiller, dessen Teilnahme das Werk bei seinem Wachstum ständig begleitete, urteilte: Das Epos ist „schlechterdings vollkommen in seiner Gattung, — der Gipfel von Goethes und unserer ganzen neueren Kunst".

D. Goethes Dramen

a) **Götz von Berlichingen** 1773.

1. Zeit der Entstehung. — Möser hatte in einer Abhandlung das Faustrecht als hervorragendes Mittel zur Wehrhaftmachung der Nation und zur Erhöhung des Ehrgefühls begeistert gepriesen. Goethe nahm diese neue Anschauung in sich auf, und als er in Straßburg die urwüchsige Lebensbeschreibung des Ritters Gottfried von Berlichingen las, erregte dessen „rohe, aber wohlmeinende Selbsthilfe in wilder Zeit" sofort seine Teilnahme. Er dramatisierte 1771 Götzens Lebensgeschichte, um das Andenken des edlen und braven Mannes zu retten. Auf Herders Rat arbeitete er den kraftgenialischen Entwurf um und veröffentlichte das nach Inhalt und Aufbau gemilderte und gebesserte Stück 1773 in Gemeinschaft mit Merck.

2. Die Quelle bot Goethe nur eine bunte Folge einzelner kriegerischer Abenteuer ohne irgendwelche ursächliche Verknüpfung und drama-

tische Entwicklung. Gottfried von Berlichingen war 1480 auf Jagsthausen geboren, verlor 1505 durch einen Schuß seine rechte Hand, die er durch eine eiserne ersetzte, machte eine Kette von Fehden, Gefangenschaften, Türken- und Franzosenkriegen durch und starb nach langem, friedlichem Lebensabend 1562 auf seiner Burg am Neckar.

3. Vertiefung des Rohstoffes. — Der ritterliche Raufbold Götz erschien dem Dichter als ein Kämpfer in einer großen Zeitwende. Goethe legte ihm Treuherzigkeit, Freiheitsdrang und Tatkraft bei und machte ihn zum Helden einer versinkenden Zeit, nämlich zum Vertreter des mittelalterlichen Rittertums, das den neuen Staat mit seinen Gesetzen und Reichsgerichten haßt und sich vergeblich gegen die unverstandenen neuen Lebensformen zu behaupten sucht. In der Zeit des Verfalls von Kaisertum und Rittertum will Götz sein Recht durch Selbsthilfe wahren. Aus edler Treue gegen seinen Knappen, den „goldenen Jungen" Georg, nimmt er den Kampf auf, bricht die Urfehde, um als Bauernführer Ordnung und Frieden zu stiften, und geht rühmlich mit seiner überlebten Zeit unter, vor der Welt als Ehrloser, in Wahrheit das edle Opfer der jämmerlichen Zeit. Er ist in Treu und Glauben getäuscht, seine edlen Absichten sind verkannt, und sein Untergang bedeutet den Sieg der Undeutschheit über deutschen Biedersinn, Freiheits- und Vaterlandsliebe. So ist Götz sittlich und dramatisch vertieft. Seine treue Umgebung steht im Gegensatz zu den Hofleuten in Bamberg, bei denen Falschheit und verräterische Tücke regiert. Weislingen und die Personen um ihn (Adelheid, Franz, Maria) sind frei erfunden, ebenso die Nebenpersonen beim Bamberger Bischof und der Bruder Martin, der zur Abrundung des Zeitbildes dient (Kampf der Reformation und humanistische Bestrebungen). In Elisabeth hat Goethe seine Mutter im treuen Lerse seinen Straßburger Freund, in Maria Friederike Brion und in Weislingen und Götz sich selbst geschildert (Gestalt Weislingens aus Schuldbewußtsein wegen des Treubruches an Friederike).

Der große Hintergrund des 16. Jahrhunderts erscheint als Wendepunkt der Zeiten: Ritter hausen noch frei auf ihrer Burg wie früher, sind aber auch schon höfische Fürstendiener; große Kämpfe künden die Neuzeit an: religiöse Befreiung in Martin, wirtschaftliche Verbesserung der Gedrückten in den Bauernkriegen; das Reich mit seiner kläglichen Verfassung ist der Erneuerung bedürftig; Reichsgerichte sind an die Stelle ritterlicher Selbsthilfe getreten. Durch den Hintergrund eines bewegten Jahrhunderts deutscher Geschichte schuf Goethe im „Götz" unser erstes großes geschichtliches Drama. Vor ihm hatten überhaupt nur Arminius und Friedrich d. Gr. die geschichtlichen Gegenstände der Dichtung ausgemacht.

4. Teile des Dramas:

a) Götzens Schicksale: Bambergische und nürnbergische Händel, Reichsexekution, Gefangenschaft zu Heilbronn, Urfehde, Führerschaft im Bauernkrieg, Gefangennahme und Tod. Goethe folgte zunächst der Lebensbeschreibung, erfand dann das Ende vom Bauernkriege an. Überhaupt sind die Ereignisse und ihre Zeitfolge frei verändert (z. B. spielt die Handlung im Todesjahre Maximilians, 1519, zugleich aber soll der Bauernkrieg von 1525 stattfinden). Die tragischen Motive in Götz sind Goethes Eigentum (Kampf gegen die neue Zeit, deren Forderungen Götz nicht versteht; Untergang des überlebten Alten durch das Neue). Der Lebenslauf Götzens hätte nur einen dramatisierten Roman ergeben.

b) Weislingendrama: Es zeigt, wie der Schwächling Weislingen von den Lockungen der Sinnlichkeit überwunden wird und seine Schuld durch den Tod büßt. Treibende Kraft dieses eigentlichen dramatischen Teils ist die zu Mord und Verrat verführende, dämonisch schöne Teufelin Adelheid, das Gegenbild der Maria, die dem ungetreuen Verräter Weislingen vergibt.

5. Die Form des Dramas ist locker und nimmt keine Rücksicht auf die Bühne, weil Goethe kein eigentliches Bühnenstück schaffen wollte. Die „drei Einheiten" des alten Theaters bleiben völlig unbeachtet. Die Zeit umfaßt viele Jahre, der Schauplatz wechselt 51 mal zwischen 20 verschiedenen Orten, die meist allgemein angegeben sind, und die Handlung wird ohne innere Einheitlichkeit (Weiterführung durch Zufall, wie die Führerschaft im Bauernkrieg) nur durch die Hauptperson zusammengehalten. Die Überschreitung der Theatergrenzen erklärt sich aus dem Kultus des mißverstandenen Shakespeare, dessen andersartige, viel einfachere Bühnenverhältnisse eines früheren Jahrhunderts nicht beachtet wurden. So bildet das Stück eigentlich eine Vielheit meisterhafter dramatischer Bilder, eine Fülle der farbenprächtigsten Gemälde aus der Ritterburg und vom Bischofshof, vom Zigeunerleben, Bauernkrieg und Femgericht. — Die naturalistische Art des Stückes zeigt sich besonders in der Sprache. Goethe brach mit dem Gebrauch der Schriftsprache im Drama und erstrebte ein lebenswirkliches, volkstümliches Munddeutsch, das er der Lutherspache und der Darstellung von Götzens Lebensbeschreibung annäherte. Daher scheut die Sprache des „Götz" vor mundartlichen, fränkischen oder Frankfurter Wendungen, vor dem Derben und im ästhetischen Sinne Niedrigen nicht zurück. Die Sprache ist abgestuft: Gegensätze der Sprache am Hof und auf der Burg, bei Zigeunern und bei der Feme! — Die Tragik im „Götz" ist noch nicht tief. Der Held geht an äußeren Gegenmächten zugrunde. Volle Tragik entsteht erst, wenn der Held auch in Widerstreit mit sich selbst gerät, wenn er gegen äußere und innere Widerstände kämpfen muß.

6. Das nach Inhalt und Form umstürzlerische Drama wurde von den

Zeitgenossen als die glänzende Eröffnung der neuen Dichtung des „Sturmes und Dranges" gepriesen. Hier wirkte deutscher Geist und deutsche Geschichte in packenden Bildern, hier spürte man die Gestaltungskraft des angeborenen Genius. Das Streben nach Wahrheit, Lebendigkeit und Natürlichkeit der Gestalten und der Sprache war eine Großtat im Kampf gegen den französischen Klassizismus. Das Drama rief zahlreiche minderwertige Nachahmungen hervor, Ritterschauspiele und Ritterromane. Lessing spendete ihm keinen Beifall. Denn einen in Gespräche gebrachten Lebenslauf erkannte er nicht als Drama an, und die regellose Form hielt er mit Recht für einen Rückschritt, der seine Lebensarbeit für das Drama (verkörpert ein Jahr zuvor in „Emilia Galotti") zu vernichten schien.

b) **Egmont** 1788.

1. Geschichtliche Grundlagen. — Die blühenden Provinzen der Niederlande gehörten zu Spanien und standen unter Philipps II. Halbschwester Margarete von Parma. Zwischen der spanischen Regierung und dem niederländischen Adel brach wegen der Vermehrung der spanischen Besatzung, der Bistümer und Steuern und wegen der grausamen Unterdrückung der Protestanten durch die Inquisition ein Streit aus. Führer der Adelspartei (Geusen) waren der Prinz von Oranien, Graf Egmond und Graf Hoorne. Als das Volk 1566 einen Bildersturm unternahm, entsandte Philipp 1567 den Herzog Alba. Es begann die Schreckensherrschaft des Blutrates, welche die niederländischen Freiheiten (z. B. Steuerbewilligungsrecht) vernichten, die Ketzerei ausrotten und den Wohlstand ausbeuten wollte. Oranien floh nach Deutschland, Egmond und Hoorne wurden 1568 verhaftet und hingerichtet. — Der tapfere, aber leichtlebige und eitle Egmond stand in reiferem Alter und war verheiratet. Er blieb aus Rücksicht auf seine Familie und seine Güter in Brüssel, ferner aus sorglosem Vertrauen, weil er dem Philipp zwei Siege über die Franzosen gewonnen hatte. Goethes Egmont ist jünger und unverheiratet; sein Verhältnis zu Klärchen und zu Albas Sohn Ferdinand ist erfunden. Die geschichtlichen Tatsachen mit dem Motiv der Freiheit ergeben die Grundhandlung für das Drama. Egmont will die bisherigen Zustände bewahrt wissen.

2. Goethes Absicht. — Trotzdem hat Goethe im „Egmont" kein geschichtliches Drama mit verwickelter Handlung wie etwa im „Götz" beabsichtigt. Der Freiheitskampf der Niederlande gegen die fremde katholische Gewaltherrschaft gibt nur die Grundlage ab, auf der die psychologische Aufgabe gelöst werden soll: nämlich inmitten der Bewegung das Verhalten eines Charakters wie Egmont zu zeigen, der durch wachsende dämonische Verblendung in ein Geschick hinabgezogen wird, das

ihn wie eine dämonische Macht umgibt. Egmont soll nicht als Freiheitsheld im Kampfe gegen die Tyrannei zugrunde gehen, sondern als verblendeter, sorgloser Mensch jäh aus seinem Scheinglück stürzen und dämonischen Mächten zum Opfer fallen.

Goethe nennt die dunkelwirkenden Mächte in und über dem Menschen, die diesen zu großen Taten oder ins Verderben führen können, das „Dämonische". Das Zögern des Egmont sieht er als Wirkung dieser dämonischen Schicksalsmächte an. Egmont geht vertrauensselig und heiter seinen Weg, spielt verblendet und versucherisch mit dem Geschick und erkennt die näherrückenden Mächte des Verderbens nicht. Trotz aller Warnungen bleibt er in Brüssel und wird von Alba aufs Schafott gebracht. Hieraus ist ersichtlich, weshalb sich jeder Auftritt auf die Hervorhebung und Verherrlichung des Verblendeten beziehen muß und alles fortgelassen wird, was seine Verblendung mildern könnte (z. B. irgendein überzeugender Grund für sein Verbleiben in Brüssel, etwa starke Liebe zu Klärchen).

Mit dem „Egmont" wandte sich Goethe von der bewegten äußeren Handlung des „Götz" dem Charakterdrama zu. Von jetzt ab erschienen ihm die seelischen Vorgänge als Hauptgegenstände des Dramas, und daher wurden seine Dramen mehr und mehr Seelengemälde. Aus dieser neuen Richtung erklärt sich die immer größere Beschränkung bewegter Handlung. Die Sitzung des Staatsrates wird nicht vorgeführt, Egmont schreitet zu keiner offenen Unternehmung, und das geduldige Volk wagt keine Tat zur Rettung seines Lieblings, wie auch Margarete trotz ihrer Neigung nichts für Egmonts Befreiung unternimmt und Ferdinand untätig bleibt. Allein Egmonts Wesen und Entwicklung wird ins helle Licht gerückt.

3. Haupthandlung. — In der Einführung (I—II, 2) steht das Charakterbild Egmonts im Mittelpunkte: Egmont im Urteil des Volkes, der Regentin und der Geliebten. Er erscheint als ein tapferer und ritterlicher Held und ein liebenswürdiger, offener, das Leben heiter betrachtender Mensch. Egmonts machtvoller Einfluß auf das Volk beim Schlichten des Streites, den der Aufwiegler Vansen hervorgerufen hat; seine Güte und Menschlichkeit bei der Erledigung der Schriftstücke. — Haupthandlung (II, 3): Sorglos und tatenlos lehnt Egmont Olivas Warnungsbrief und Oraniens Bitte um Entfernung vom vulkanischen Boden ab. Der wuchtige, scharf umrissene Oranien sein Gegenbild! (Überlegung, Vorsicht, Klugheit). Auch die Abdankung der Regentin (III) klärt Egmont nicht über den Ernst der Lage auf. Ahnungslos weilt der Verblendete bei der Geliebten, während sich das Verhängnis zusammenzieht. Wirkung der Schreckensherrschaft des Alba aus der Volksstimmung IV, 1! Jetzt wissen wir Egmonts Geschick im voraus. Beim Zusammentreffen mit Alba IV, 2 (Höhe!) spricht Egmont edel und frei, aber unvorsichtig über die Rechte des Landes; Alba reizt den Unbedachten zu absprechenden

Äußerungen über Maßnahmen des Königs. Da kommt dem Nachtwandler grauenvolle Klarheit: wegen Ungehorsams erfolgt die schon im voraus beschlossene Verhaftung. Im Gefängnis: Egmonts trügerische Hoffnung auf Rettung durch das Volk oder durch Albas Sohn Ferdinand; sittliche Läuterung Egmonts zum Heldentum des Duldens; moralische Verurteilung Albas durch Ferdinands Bewunderung für Egmont und Verzweiflung über seine Mitschuld; Stärkung Egmonts durch ein Traumgesicht: die Göttin der Freiheit mit den Zügen Klärchens gewährt ihm Ausblick auf den künftigen Freiheitskampf und reicht ihm den Siegeskranz. Ohne Schrecken besteigt Egmont das Schafott.

Nebenhandlung: Egmont und Klärchen. Das Naturkind Klärchen wächst zu heldenhafter Größe empor im hochdramatischen Auftritt V, 1, wo es die feigen Bürger vergebens zur Rettung Egmonts aufruft. Katastrophe der Nebenhandlung: Klärchens Selbstmord durch Gift.

4. Zur Entstehung. — Der „Egmont" stammt in seinen ersten Anfängen aus jener Frankfurter Zeit, in der Goethe von der dämonischen Leidenschaft zu Lili ergriffen war. Goethe sah auch Egmont unter der Herrschaft dämonischer Mächte stehen und wollte ihn zu seinem Abbilde gestalten. Daher verjüngte Goethe den Egmont, gab ihm den blinden Wagemut und steigerte die Vertrauensseligkeit und die Unterwerfung unter die Schicksalsmacht (II, 2). „An einem reiferen Familienvater wäre das leichtsinnige Handeln sehr absurd erschienen. Ich mußte also einen andern Egmont haben, wie er besser mit seinen Handlungen und meinen dichterischen Absichten in Einklang stände, und dies ist, wie Klärchen sagt, mein Egmont." In Weimar besserte Goethe an der Dichtung, schloß sie aber erst Sommer 1787 in Rom ab. So bildet das Stück den Übergang vom „Götz" zur „Iphigenie". Daraus erklärt sich auch die Stilmischung: Bestandteile der alten jugendlichen Prosa stehen neben solchen, die dem späteren klassischen Vers angenähert sind. Der Stilwechsel hat besonders Klärchen betroffen, daher redet das Naturkind schließlich den gehobenen Stil in V, 1. Die Selbstgespräche im 4. und 5. Aufzug zeigen den künftigen jambischen Rhythmus. Die Redeweise ist nach den Personen abgestuft (diplomatisch, volkstümlich u. a.).

5. Zur Beurteilung. — Goethe wollte einen bedauernswerten Egmont zeichnen. Schiller wünschte größere Annäherung an den geschichtlichen Egmont, der mehr Anteilnahme und Achtung erwecken würde als der Goethische, dessen Verdienste man nur vom Hörensagen wisse, dem Größe und Ernst fehle und der sogar etwas Weichliches im Wesen besäße. Das Traumbild des matten Schlusses sei ein salto mortale in die Opernwelt. Nach Schillers Vorgang forderten die späteren Beurteiler mehr Handlung. Sie tadelten die undramatische Tatenlosigkeit Egmonts, Ferdinands und des Volkes, die Einflußlosigkeit Klärchens auf den Gang der Handlung und den unbefriedigenden Schluß. Das Werk habe über-

haupt keine sich steigernde Handlung und Charakterentwicklung, sondern sei wie der „Götz" nur eine epische Aneinanderreihung einzelner Handlungen und Gemälde, die allein durch die Gestalt des Egmont zusammengehalten würden. Egmont sei weder tragisch noch dramatisch. Der Fehler dieser Beurteiler war, daß sie Goethes Absicht nicht beachteten. Zuzugeben ist die im Anschluß an Shakespeare gewählte lockere Form der ältesten Teile, die eine Reihe von Bildern darstellen (I—III) und damit des festgefügten Aufbaues entbehren.

6. Goethes Fortschritte gegenüber dem „Götz". — Im „Egmont" ist die Handlung einheitlicher und der Bau straffer geworden. Der Schauplatz wechselt nur 13mal, die Nebenhandlung ist durch das Ineinandergreifen der Schicksale Egmonts und Klärchens fest mit der Haupthandlung verbunden, während z. B. die Episode mit dem Bruder Martin im „Götz" kaum Zusammenhang mit dem Ganzen besaß. Hervorragend sind die Auftritte mit Klärchen und die Volksszenen, wirkungsvoll ist die in Rede und Gegenrede sich mächtig steigernde Auseinandersetzung zwischen Egmont und Oranien, bedeutenden Fortschritt zeigt überhaupt die Zeichnung der Zeitstimmung und der Personen. Oranien, Egmont und Klärchen gehören zu Goethes schönsten und lebendigsten Gestalten. Die verfeinerte Menschenzeichnung des Dichters will von jetzt ab nach dem Vorbilde der „symbolischen" Kunst individuelle Anschaulichkeit und typische Bedeutsamkeit vereinigen. Am ausführlichsten ist Egmont gezeichnet. Er wird dem Hörer nicht nur durch sein Tun und Reden vorgeführt, sondern seine Eigenart spiegelt sich wie diejenige Albas auch in seiner Umgebung und wird durch Gegensatzfiguren (Oranien, Alba) noch mehr ins Licht gerückt. Auf diesem Kunstmittel des Gegensatzes beruht weiterhin die Herbeiführung der „tragischen Illusion", welche der Wendung (Peripetie) ihre eindringliche Wirkung verleiht: bei der Zusammenkunft mit Alba glaubt sich Egmont auf der Höhe des Glückes, während der Zuschauer die verderblichen Mächte auf ihr Opfer lauern sieht. Die „tragische Illusion" ist der Gegensatz zwischen Wahn und Wirklichkeit. — Die Wendung von der Darstellung bewegter Handlung zum Seelendrama und von der naturalistischen zur teilweis rhythmischen Prosa ist schon erwähnt.

7. Behandlung des geschichtlichen Stoffes. — Lessing hatte erklärt: Bei geschichtlichen Stoffen sind allein die Charaktere heilig, während die „Fakta" beliebig verändert werden dürfen, solange diese Veränderung keinen Einfluß auf den Charakter der handelnden Person ausübt. In der Folgezeit erkannte man, daß sich diese Trennung wegen der unlösbaren ursächlichen Verknüpfung von seelischer Eigenart und Handeln nicht aufrecht erhalten ließ. Daher nahmen sich die Dramatiker des 18. Jahrh. die Freiheit, geschichtliche Persönlichkeiten und Ereignisse nach den dichterischen Absichten umzubilden. Ihr Hauptbestreben war nicht der Einklang mit der geschichtlichen Wirklichkeit — diese Aufgabe blieb dem Geschichtsforscher überlassen —, sondern die Verkörperung eines all-

gemeingültigen, typischen Gehaltes auf geschichtlichem Grunde. Dieses Ziel der Schilderung typischer Seelenkämpfe und Handlungen erforderte notwendig die Bildsamkeit des geschichtlichen Geschehens. Daher entfernte sich auch Goethes Egmont sehr weit von der geschichtlichen Gestalt und erhielt ein völlig neues, andersartiges, eben Goethisches Leben: eine derart typische Behandlung des geschichtlichen Stoffes, wie sie späterhin Kleist im „Prinzen von Homburg" vornahm.

Tragik. — Wie Götz scheitert auch Egmont an äußeren Mächten. Sein Charakter ist so geschlossen, daß in ihm kein Zwiespalt aufkommen kann. Egmont kann nicht mißtrauen, sein innerstes Wesen ist das offene, kindliche Vertrauen, und gerade in der Selbstbehauptung dieses Wesens liegt Egmonts Tragik. Es handelt sich nicht um den Leichtsinn eines oberflächlichen Lebemenschen, sondern um Ausleben nach einem eigenen Gesetz des Wesens, um die Erhaltung der Persönlichkeit. Diese Persönlichkeit bleibt sich selbst treu, nimmt nach anfänglichem Zurückweichen das Leiden willig auf sich, siegt über Tod und Untergang und enthüllt gerade im Leiden ihre Kraft und Bedeutung. Der Ewigkeitswert der Persönlichkeit überdauert Leiden und Tod und erfüllt den Zuschauer mit dem Gefühl der Erhebung.

Egmont trennt sich nur schwer vom süßen Leben und denkt zuerst an Flucht durch Ferdinands Hilfe. Allmählich überwindet er seine Lebenssehnsucht und Todesfurcht und gelangt zum Erhabenen der Fassung. In der allmählichen Gewöhnung an den Todesgedanken ist der „Egmont" ein einfacherer Vorläufer des „Prinzen von Homburg": hier führt der Weg durch dunkle Schauer furchtbarer Verzweiflung, ehe der Held dem Tode frei ins Antlitz schaut.

c) Iphigenie auf Tauris 1787.

1. Vorgeschichte (im Drama stückweise enthüllt). — Das Griechenheer wurde vor der Abfahrt nach Troja in Aulis durch eine Windstille zurückgehalten, die nach dem Ausspruch eines Sehers von der erzürnten Artemis (Diana) veranlaßt war und nur durch die Opferung von Agamemnons Tochter Iphigenie gehoben werden konnte. Vor der Ausführung des Opfers wurde jedoch die Königstochter von der Göttin als ihre Priesterin ins Land der Skythen entführt. Agamemnons Frau Klytämnestra gab während des Heerzuges nach Troja im Schmerz über den Verlust ihrer Tochter den Werbungen ihres Vetters Ägisth Gehör, und das Paar ermordete den König Agamemnon nach seiner Heimkehr. 8 Jahre später wurde der Gattenmord durch den Königssohn Orest gerächt, der seine Mutter Klytämnestra und den Ägisth erschlug. Von den Furien verfolgt, irrte der Muttermörder ruhelos umher. In Delphi ließ ihm Apoll verkünden, daß er Erlösung vom Fluche finden würde, wenn er das geraubte Bild der Schwester Apolls, Artemis, aus dem Lande der Skythen (Taurier) holen würde. Orest begab sich mit seinem Vetter Pylades dorthin, wurde jedoch von den Tauriern gefangen und nach Landesbrauch der Priesterin Iphigenie als Opfer für die Göttin Artemis übergeben.

2. Das Drama des Euripides zeigt Iphigenie als mitleidlose Priesterin, die rachsüchtig wegen ihrer Verbannung jeden Gefangenen opfert. Als sie in Orest ihren Bruder erkennt, erfindet sie einen listigen Plan zum Betrug des Königs Thoas, zur Flucht und zum Raub des Götterbildes. Dieses soll am Meeresstrande durch Waschung entsühnt werden, weil es angeblich durch eine Blutschuld der Fremden befleckt ist. Dabei besteigen die Geschwister und Pylades das Griechenschiff, aber ein widriger Wind treibt das Fahrzeug zum Ufer zurück. Athene erscheint als dea ex machina und befiehlt dem zornigen Könige, die Flüchtlinge ziehen zu lassen. Orestens Heilung geschieht durch den Raub des Bildes: Orest wird von der Göttin entsühnt.

3. Gang der Handlung in Goethes „Iphigenie".

a) Die Heilung des Orest: I—III.

I—II,1 Einführung: Iphigenie ist fremd geblieben im Lande der Taurier, unbefriedigt von ihrem Walten und voll Sehnsucht nach der Heimat. Sie ergibt sich in den Willen der Göttin, von der sie Erlösung aus der Verbannung erhofft. Ihr Einfluß auf das Barbarenvolk der Skythen und den König Thoas ist segensreich gewesen (Lobrede des Arkas). Iphigenie weist die Werbung des Königs zurück, indem sie ihre Abstammung aus dem fluchbeladenen Tantalidengeschlecht enthüllt, sich als Eigentum der Göttin erklärt und ihre Hoffnung auf Heimkehr gesteht. Die Entsühnung ihres Geschlechts in der Heimat — das Lebensziel der Iphigenie — würde durch die Annahme der Werbung hinfällig werden. Durch die Abweisung gereizt, erneuert der König das Menschenopfer, das Iphigeniens sanfte Überredung bisher immer wieder verhütet hatte. Widerstreit in Iphigenie: die Wiedereinführung des grausamen und der Göttin unwürdigen Opfers läßt die Skythen ins Barbarentum zurücksinken, vernichtet alle Erfolge der Iphigenie und gefährdet Iphigeniens Lebensaufgabe der Entsühnung ihres Geschlechts. Denn diese Aufgabe kann nur von Händen erfüllt werden, die rein von Menschenblut sind. Iphigeniens Erregung wird durch das Bittgebet gedämpft. — Die zum Opfer bestimmten Fremden sind Orest und Pylades. Der schwermütige und trübsinnige Orest begrüßt den Tod als Erlösung von Seelenqual. Der lebens- und hoffnungsfreudige Pylades sucht den Freund vergeblich durch Hinweis auf die Gnade der Götter zu ermuntern und schmiedet Rettungspläne, um so mehr, da das Opfer seit langer Zeit nicht mehr vollzogen ist.

II,2 Beginn der Haupthandlung: Pylades erzählt der Iphigenie in einem geschickten Gewebe von Wahrheit und Erfindung die Geschichte des Orest und das schauerliche Ende Agamemnons. Als dann (III) Orest der Priesterin gegenübertritt, entdeckt er der reinen „Himmlischen" die volle Wahrheit. Er bekennt den Muttermord als Verbrechen, nennt seinen Namen und fällt unter der Last des Schuldbewußtseins in Wahnsinn. Er hält die Schwester für eine Rachegöttin und verführerische Nymphe, erkennt sie dann und bricht in der Erkenntnis des schrecklichen Fluches zusammen, nach dem der Bruder durch den Stahl der Schwester fallen soll. Die Tragik hat ihren Höhepunkt erreicht: auf der einen Seite das Gebot des Opfers, auf der andern die geistige Verdüste-

rung des Bruders. Aus der Betäubung erwachend, hat Orest unter der Nachwirkung der heiligen und heilenden Kraft der reinen Schwester ein schönes Traumbild. Er befindet sich in der Unterwelt, wo ihn seine versöhnten Eltern willkommen heißen. Der Fluch der verderblichen Feindschaft ist erloschen, alle Ahnen sitzen in Frieden vereint beieinander. Mit Orest geht eine Umwandlung vor: er glaubt wieder an die göttliche Gnade und Liebe, fühlt sich vom Fluch geheilt und von neuer Lebensfreude durchströmt. In einem Dankgebet im Stil alttestamentlicher Psalmen preist er die Götter für seine Genesung. Sein Dulden ist abgeschlossen, die Tat beginnt. — Die Furien in christlich-vergeistigter Auffassung (die Reuequalen, das Schuldbewußtsein), nicht wie bei Euripides sichtbare Gestalten. Die Heilung, die durch die „reine Menschlichkeit" der Schwester erfolgt, ist Kern- und Gipfelpunkt („Achse") des Stückes und Abschluß des ersten Teiles der Handlung. Christlicher Gedanke von der Erlösung durch das Heilige, Reine!

b) Gemeinsame Flucht und Raub des Götterbildes: IV—V. Nach christlicher Anschauung ist die Heilung abgeschlossen. Goethe nimmt jetzt die antike Vorstellung auf, nach der die Heilung durch den Raub des Götterbildes geschieht. Daher erfolgt die weitere Entwicklung nach dem griechischen Vorbilde, nur daß bei Goethe Pylades den Flucht- und Entführungsplan ersinnt. Die reine und lautere Iphigenie Goethes ist nicht geschickt zu Verstellung und Lüge. Wohl will sie einen Augenblick um der Rettung willen die eingelernte Rolle spielen, dann aber fühlt sie die schwere Gefahr für ihre Seele: durch Unwahrhaftigkeit würde sie sich selber untreu und an den Skythen eine Verräterin werden, den König undankbar hintergehen und die für die Entsühnung ihres Geschlechts nötige Seelenreinheit verlieren. Im Kampf zwischen widerstreitenden Gefühlen erfährt Iphigeniens Innenleben einen bedeutsamen Umschwung. Der Glaube an die milden und gütigen Götter will Iphigenie verlassen, es kommen ihr Gedanken, daß die Götter sie zwingen wollen, für die Rettung der Ihrigen ihre sittliche Reinheit dahinzugeben. Der alte Tantalidenhaß gegen die ungerechten und unbarmherzigen Götter will erwachen. Aber nur einen Augenblick dauert der alte Wahn. Iphigenie befreit sich von ihm durch das Parzenlied, das ihr einfällt: „Es fürchte die Götter das Menschengeschlecht!" Die Götter sind nicht die neidischen, verderblichen Mächte, wie sie die Parze schildert, sondern sie segnen und retten und wollen auch den Fluch des Tantalidengeschlechtes lösen. Iphigenie siegt über die Versuchung und gewinnt die alte Festigkeit und den unerschütterlichen Glauben wieder (IV).

Jetzt kann Iphigenie (V) mit heldenhaftem Mut und sittlicher Hoheit dem Könige entgegentreten. Sie offenbart ihm alles und erschüttert ihn durch Wahrheitsmut und Vertrauen. Als sie die Erlaubnis zur Rückkehr erbeten hat, unterbricht Orest mit gewappneter Hand ihr Friedenswerk und läßt dadurch die Spannung des Hörers noch einmal anschwellen. Mit klugem Takt entwaffnet Iphigenie König und Bruder. Die Schwierigkeit der Entführung des Götterbildes löst sich durch die Erkenntnis, daß die „Schwester", die Orest holen soll, nicht Apolls Schwester, sondern Iphigenie ist. Der König wird mild und gerührt, überwindet seinen Wunsch der Ehe mit Iphigenie und läßt die drei, besiegt von Wahrheit, Menschlichkeit und reiner Weiblichkeit, mit herzlichem Lebewohl in die Heimat ziehen. Thoas übt Duldung und Entsagung: auf den Tempelstufen stehend, folgt sein Blick den Davonziehenden, indes der Tag verbleicht.

Das Drama hat wenig äußere Handlung, aber um so mehr innere: starke seelische Erschütterungen und Kämpfe. Im Vergleich mit dem Drama des Euripides ist Goethes Werk wegen seiner künstlerischen und sittlichen Höhe und Vergeistigung eine Neuschöpfung. Goethes Eigentum ist die ganze dramatische Entwicklung, die beim Antrage des Thoas einsetzt, und die Lösung von innen aus den Charakteren heraus. An die Stelle äußerer Wunder tritt innere Begründung und seelische Handlung. Besonders trägt zur edlen Reinheit der sittliche Gedankengehalt bei, mit dem Goethe den alten grausigen Sagenstoff erfüllt hat. Die griechisch-heidnische Weltauffassung ist einer deutschen und christlichen gewichen, die gesättigt ist von der „reinen Menschlichkeit". Das Drama führt die Nathanspredigt von der vorurteilslosen Liebe gegen alle Menschen fort, berührt sich mit dem Ideal Posas von der Geistesfreiheit der Menschheit und mit Herders Gedanken der Humanität. Gerade deshalb fand es Schiller „erstaunlich modern" und ungriechisch.

4. Persönliches. — Düstere Oreststimmungen hatte Goethe seit der Frankfurter Zeit, in der er sich schon den „Unbehausten" und den „Flüchtling" nannte. In Weimar fand er Erlösung für seine Unruhe und Friedenssehnsucht durch die reinigende Kraft des „Ewig-Weiblichen" seiner „Schwester" Charlotte von Stein. Damit war auch der Gedanke gegeben, daß Iphigenie und nicht das Bild der Artemis die Heilung des Orest vollzieht.

5. Form. — Die erste Prosafassung der „Iphigenie" war 1779 fertig, ihre Umarbeitung in 5füß. Jamben wurde in Italien abgeschlossen. Die Gebete blieben freie Hymnen: I Ende, IV Anfang und das „Parzenlied". Durch den Vers gewann das Stück bedeutend an Wohllaut und Schönheit. Es erhielt jene klassische „edle Einfalt und stille Größe", der Goethe von jetzt ab nachstrebte. Alle Gefühlsäußerungen sind gedämpft (kein leidenschaftlicher Schmerzenslaut bei der Nachricht vom grausigen Ende der Eltern oder bei der Wiedererkennung des Orest!). Der dramatische Bau ist mustergültig, er wahrt völlig die „drei Einheiten": eine aus den Charakteren folgende einheitliche Handlung an einem Orte in wenigen Stunden.

Das Stück ist 1787 nach dem „Götz" und noch vor dem „Egmont" erschienen. Die Zeitgenossen erwarteten ein zweites Drama von der Art des Sturmes und Dranges, der inzwischen durch Schillers Jugenddramen neu belebt war. Die „Iphigenie" entsprach daher dem Zeitgeschmack nicht, sie enttäuschte und wurde ungünstig aufgenommen. Ihr inneres Leben war zu fein und zu seelenvoll und ihr edles Gleichmaß noch zu hohe Kost.

d) **Torquato Taſſo** 1789.

1. Die Handlung des „Taſſo“ iſt noch innerlicher als die der „Iphigenie“. Das Drama löſt in Seelengemälden die Gegenſätze zwiſchen fünf Menſchen aus. Da die verſchiedenen Charaktere in ihrer Eigenart zunächſt entfaltet werden müſſen, ſetzt die äußere Handlung erſt ſpät ein. Dieſe iſt als Rahmen für die Seelenvorgänge auf das Mindeſtmaß beſchränkt, ſie reicht eben zur Sichtbarmachung des Innenlebens aus, geht auch nur mit Unterbrechungen vor ſich, da neben der Entfaltung der Charaktere die Schilderung des ſchöngeiſtigen Muſenſitzes der Renaiſſance nötig iſt. Weil die äußere Handlung ſo ſpärlich iſt, hat das Drama teilweiſe die Art eines lyriſchen Gedichts. Erſt in den beiden letzten Aufzügen wird dramatiſche Spannung erzeugt. — Das Stück ſpielt 1575 am Hofe des Fürſten Alphons von Eſte zu Ferrara. Der geſchichtliche und landſchaftliche Hintergrund brauchte für das pſychologiſche Drama nur durch einzelne Züge angedeutet zu werden (der berühmte Gregor XIII. in I, 4; Italien V, 4).

2. Der tragiſche Stoff iſt die Seelengeſchichte Taſſos. Der „Taſſo“ iſt ein ins Hofleben „geſteigerter Werther“, er behandelt das Mißverhältnis zwiſchen dichteriſchem Genie und dem wirklichen Leben und ſtellt dieſen Gegenſatz an zwei Erſcheinungen dar: an der zügelloſen Leidenſchaft zur Prinzeſſin und am Streit mit Antonio.

Taſſo iſt voll dichteriſcher Empfänglichkeit und Kraft und hat ſoeben ſein Werk, das „Befreite Jeruſalem“, vollendet. Als Menſch zeigt er aber die Schattenſeiten des Genies: Überempfindlichkeit, ungebändigtes Spiel der Einbildungskraft und ſchrankenloſe Subjektivität. Seine Perſönlichkeit iſt nicht zur Reife ausgebildet. Er ſchwankt zwiſchen geſteigerten Gefühlen, gerät von Verzückung in verbohrten Schmerz und ſchlägt in ſeinen gefühlsmäßigen Werturteilen ſchnell um. Als er, durch ſeine Dichterkrönung in überſeligen Zuſtand verſetzt, die Erzählung von der großen Wirkſamkeit des Papſtes hört, ändert ſich ſofort ſeine Stimmung. Der Dichterlorbeer ſinkt an Wert, großzügige Taten ſind das Ziel ſeiner Sehnſucht. Taſſo überſchätzt das ihm Fehlende, unterſchätzt ſeinen Beſitz und verdüſtert ſeine Lage (Stubenarreſt!). Für ſein Begehren kennt Taſſo keine Schranke: Erlaubt iſt, was gefällt. Leicht erregbar, übt er zu wenig Selbſtbeherrſchung und Selbſtzucht. In krankhaftem Mißtrauen verkennt er ſeine Umgebung. Dieſe einſeitig geſteigerte Gefühlsbegabung des groß und edel veranlagten Geiſtes muß zum Widerſtreit mit der Wirklichkeit führen. Zu dem Welt- und Staatsmann Antonio muß Taſſo in Gegenſatz geraten; Idealiſt und Realiſt, Gefühlsmenſch und Verſtandesmenſch, Träumer und Wirklichkeitsmenſch paſſen nicht zueinander. Der Streit mit Antonio wird wider Willen von der Prinzeſſin veranlaßt, als ſie in beſter Abſicht Taſſo bittet, um Antonios Freundſchaft zu werben. Mit der warmen und offenen Werbung, die kalt und ſpöttiſch zurückgewieſen wird, ſetzt II, 3 die eigentliche Handlung ein. Antonio nennt Taſſo einen Knaben, der durch Zucht gebeſſert werden müſſe, und Taſſos Kranz einen Putz, der

unverdient beim bequemen Spazierengehen erreicht sei. Der gereizte Tasso vergißt sich und verletzt den Burgfrieden (Höhe der Handlung mit Antonio). Die milde Bestrafung durch den wohlwollenden Fürsten übertreibt er als „Gefangenschaft" eines Verbrechers. Jäh fühlt er sich von der Höhe herabgestürzt. Von jetzt ab verdunkelt sich sein Bild immer mehr. Leidenschaftlich und verbohrt verkennt er seine Freunde, sogar die edle Prinzessin, sieht überall Verstellung und übt diese selbst. Als die Prinzessin ihm im Abschiedsschmerz ihre schon II_1 angedeutete, freilich rein geistige und freundschaftliche Neigung gesteht, will Tasso, dem Ausbruch seiner Leidenschaft freien Lauf lassend, die Prinzessin gewaltsam an sich reißen (Höhepunkt der Handlung mit der Prinzessin). Als dieses mißlingt, fällt er wieder in seine zerrütteten Wahnvorstellungen zurück, sieht sich von einer abscheulichen Verschwörung umgeben und bricht in unsinnige Lästerungen aus. Als er sich ausgetobt hat, tritt der Rückschlag ein. Tasso erkennt sein verblendetes Tun und seine Schuld. An seiner Leidenschaft zerschellt, richtet er sich am Felsen Antonio auf und besinnt sich auf seine göttliche Dichtergabe.

3. **Antonio und der Schluß.** — Wie jedes Kunstwerk einen bestimmten, beruhigenden Abschluß erfordert, soll auch das Drama am Schlusse ein festes, eindeutiges **Endziel** erreichen. Die Handlung des „Tasso" endet vor diesem Ziel oder arbeitet es wenigstens **nicht klar** heraus. Wenn sich der Vorhang senkt, bleibt der Hörer über das Geschick Tassos im Zweifel. Daher lautet seine Frage: Was wird aus Tasso? Ist der **Schluß tragisch oder nicht?** Die Beantwortung dieser Frage hängt eng mit der Auffassung des schillernd, nicht einheitlich gezeichneten **Antonio** zusammen.

Antonio, der „prosaische Kontrast" zu Tasso, ist ein im Leben erprobter Staatsmann, ein kalter und selbstbewußter Verstandesmensch. Nach der **gewöhnlichen Deutung** wandelt er sich vom **Neider zum ehrlichen Freunde** Tassos um. Weil er zuerst neidisch auf Tasso ist, tritt er diesem sofort boshaft und verletzend entgegen. Absichtlich preist er Ariostens Lob in schwungvoller Rede, um Tasso zu dämpfen. Mit unedler Kälte und hämischem Spott weist er die stürmische Freundschaftswerbung zurück, treibt den leidenschaftlichen Tasso zum Streit und gibt dadurch den Anlaß zu Tassos Scheiden. Durch den Einfluß des Herzogs wird Antonio zur Erkenntnis seiner Schuld und zu offener Abbitte gebracht. Sein Bild erhellt sich, und schließlich erscheint er als der edle, stützende Freund des gescheiterten Tasso. Der **Schluß** bedeutet nach dieser Auffassung die Versöhnung des dichterischen Idealismus mit der praktischen, staatsmännischen Wirksamkeit des Antonio (auch des Dichters und Ministers in Goethe!). **Antonio** ist der **überlegene Retter**, er erzieht den weltfremden Tasso zur Weltkenntnis und versöhnt ihn dadurch mit der Welt. — Nach **anderer Auffassung** ist **Antonio ungünstiger** zu beurteilen. Den Schlüssel zu seinem Wesen gibt III_4: Antonio ist von dauerndem Haß und Neid gegen den „Müßiggänger" erfüllt, mit dem er niemals den Lorbeer und die Gunst der Frauen zu teilen gewillt ist. **Er will deshalb Tasso verdrängen** mit allen Mitteln, die ihn nicht bloßstellen. Diplomatisch beherrscht er die Äußerung seiner Eifersucht, sucht aber den Herzog zur Bestrafung Tassos aufzuhetzen, macht den Dichter der Gräfin gegenüber schlecht

und kramt Tassos Fehler vor dem Herzog breit aus. Auf des Herzogs Wunsch versöhnt er sich mit Tasso, weil er nicht als die Ursache erscheinen will, daß der Hof den Dichter verliert. Antonios Schuld- und Schamgefühl und seine freundschaftliche Hilfe ist nur kluge schauspielerische Maske. Eine dauernde Vereinigung zwischen den beiden entgegengesetzten Naturen und ihren Welten am Schluß des Dramas ist ganz unmöglich. Tassos Rettung ist eine Selbstheilung durch die Kraft der Dichtung entsprechend Goethes Meinung, daß die Kunst von den Qualen erlösen könne. Nur einen Augenblick sucht Tasso bei Antonio Halt, dann entfernt er sich aus dem höfischen Kreise, der durch Abgeschlossenheit und glücklose Liebe seine krankhaften Anlagen gefördert hat. Er wird sich fortan auf seinen wahren Lebensberuf, das Dichtertum, beschränken und geheilt sein von dem falschen Streben nach praktischen Taten. In der Dichtung wird er Stütze und Heilmittel für allen Widerstreit mit der rauhen Wirklichkeit finden.

Nach beiden Auffassungen ist der Schluß kein tragischer. Andere Beurteiler halten dagegen wegen der tragischen Gesamtanlage des Stückes auch den Schluß für tragisch. Nach der starken Geistestrübung durch Wahnideen, nach dem Scheiden vom Hofe und von der geliebten Prinzessin, bei der sein Dichten allein gedeihen konnte, muß Tasso, der sich schon ohnehin in der Weltwirklichkeit nicht zurechtfinden kann, völlig zerrüttet und vernichtet zugrunde gehen. Goethe hat freilich aus Rücksicht auf die geschichtliche Wirklichkeit das Werk nicht mit dem Tode Tassos geschlossen, aber dadurch einen unbefriedigenden Schluß geschaffen. Denn der Tod Tassos ist nötig, weil wir auf dem Boden christlicher Weltanschauung den Tod als Sühne und zugleich als Erlösung betrachten. Nach den Vorgängen auf Belriguardo ist Tassos Leben vernichtet, nur der Tod bringt Frieden und Erlösung von der Qual. Daher müssen wir uns den körperlichen Untergang Tassos als notwendigen Abschluß des Werkes denken. „Nicht, daß der Held zuletzt am Leben bleibt, macht das Stück zum Schauspiel. Ist der Held am Ende der Unterliegende, muß er gebrochen werden; das Stück hat dann Charakter und Namen eines Trauerspiels. Somit ist auch Goethes ‚Tasso' eine Tragödie" (Freytag).

4. Erlebnis und Dichtwerk. — Wegen der Ähnlichkeit der Lebenskreise Tassos und Goethes wurde Ferrara ein Abbild des Hofes zu Weimar. Fürst Alphons erhielt die Züge Karl Augusts. Glücksstimmung der Liebe zu Frau von Stein spiegelt sich in der Liebe zwischen Tasso und der Prinzessin. Ferner liegen Erlebnisse Goethes zugrunde wie Unstimmigkeit mit amtlichen Gegnern, Widerstreit in sich wegen seiner Doppelnatur als Minister und Dichter, Flucht aus den Fesseln des höfischen Lebenskreises durch die Reise nach Italien, Bruch mit Frau von Stein nach der Rückkehr. Auch die Fehler des Genies — Leidenschaftlichkeit, Reizbarkeit des Gefühls, Wechsel der Stimmung — hat Goethe in sich besiegen müssen. Das Genie schien ihm überhaupt eine Doppelnatur zu besitzen: der Zustand des künstlerischen Schaffens ist göttliche Eingebung, aber zugleich ein dem Wahnsinn verwandter Rausch. Daher vereinigt auch Tasso beide Seiten der Dichternatur, sein Dichterkranz ist ebensosehr ein Zeichen des Leidens wie des Glückes.

Die Entstehung des „Tasso" war vom Erleben Goethes abhängig. Die beiden ersten Akte wurden 1780—81 als Abbild des Verhältnisses zu Frau von Stein in Prosa geschrieben. Dann ruhte die Arbeit, da das Erleben fehlte, bis 1788. In diesem Jahre las Goethe die 1785 erschienene Tassobiographie von Serassi, nahm das Stück wieder vor und schrieb in der Zeit des Abschiedes vom geliebten Rom die Szene vom Scheiden Tassos aus Belriguardo. Auf der Rückfahrt wurde das Werk in den Prachtgärten von Florenz weitergeführt. In Weimar erfolgte der Abschluß des 3. und 4. Aufzuges nach dem Bruch mit Charlotte von Stein, der die Stimmung für die Trennung Tassos von der Prinzessin lieh.

5. Erfolg. — Die Teilnahme am „Tasso" war gering, weil sich alle Blicke auf die politische Umwälzung in Frankreich richteten und nur wenige Leser für den Genuß dieser vornehmen und zarten Kunst reif waren. Auch in unserer Zeit ist das Drama noch nicht volkstümlich, weil es noch mehr als die „Iphigenie" als Lesedrama zu betrachten ist. Die Bühne bedarf scharfer Gegensätze und bewegter Handlung. Um den Verzicht Goethes auf äußere Handlung zu ermessen, braucht man nur den Zweikampf Tassos und den Schluß mit den entsprechenden Stücken des „Don Carlos" zu vergleichen. Schiller führt bühnenwirksam einen wirklichen Kampf zwischen Alba und Carlos vor, den die Königin trennt, Goethe läßt nur Tasso den Degen ziehen. Und wie viel wirksamer ist des Carlos Verderben veranschaulicht, wenn der König mit dem Hofstaat die Bühne betritt, als das Vergehen des Tasso, bei dem nur Freunde Zeugen werden! Goethes „Tasso" verliert auf der Bühne seine Zartheit und Feinheit. Sein Reichtum an poetischer Schönheit muß durch stilles Genießen erschlossen werden: der sanfte Fluß und die abgetönte Musik der Verse, die feine Seelenmalerei, die gedankentiefen Aussprüche und die edle Vornehmheit der Gesinnung, die nur bei Leonore Sanvitale etwas eingeschränkt erscheint und von Antonio erst später oder gar nicht erreicht wird.

e) **Faust.** 1773—1831.

1. Entstehung. — Nach Lessing nahmen die Vertreter des Sturmes und Dranges den Stoff der Faustsage auf. Ihr Sehnen nach selbstherrlichem Genießen und Auswirken und ihr Rousseauischer Naturdrang schien ihnen Ähnlichkeit zu haben mit dem Streben des Jahrhunderts der Renaissance und der Reformation nach Wissen, Macht und Ausleben. Auch in Goethe lebten Faststimmungen: unbefriedigt von manchem Wissen, wollte er sich auswirken und den göttlichen Weltgeist erfassen. In Straßburg kam ihm die alte Sage, die er aus Volksbuch und Puppenspiel kannte, in den Sinn. Dazu trat die Reue über den Bruch mit Friederike. Goethe malte sich das Sesenheimer Erlebnis bis zum tragischen Ende aus, und dadurch gewann das damals beliebte Thema von der Kindesmörderin auch in ihm Leben und Gestalt. Aus

der Sage und der bis zum schauerlichen Abschluß fortgeführten Liebe zu Friederike woben sich in Goethes Geiste die ersten Stücke des „Faust“: das erste Selbstgespräch Fausts, die Erscheinung des Erdgeistes, das Gespräch mit Wagner und die Gretchentragödie. Seit 1773 schrieb Goethe das Gestaltete auf und nahm es 1775 nach Weimar mit. Dieser „Urfaust“ war im ganzen ein bürgerliches Trauerspiel von der Kindesmörderin Gretchen.

Erst in Italien nahm Goethe das Werk wieder vor. Hier entstanden die Hexenküche, das Selbstgespräch in Jamben „Erhabener Geist“ (Wald und Höhle) und ein vorläufiger Plan zum zweiten Teil; die Gestalt der Helena wandelte sich zur Verkörperung klassischer Schönheit und antiker Kunst. Nachdem noch die Anknüpfung mit Mephisto (ohne Vertragschließung) hinzugefügt war, blieb die Arbeit liegen, da Goethes Teilnahme für den nordischen Stoff infolge seiner Neigung zur Antike abnahm. So erschien „Faust“ 1790 als Bruchstück, das schon mit der Domszene endigte.

Erst Schillers Bemühungen bewirkten, daß der „Faust“ nicht ein bloßer „Torso des Herkules“ blieb. Jetzt nahten sich die alten Sagengestalten wieder (Zueignung), jetzt erwachte 1797 die Lust zur Fortsetzung, jetzt wurde der Gesamtplan des Werkes ausgearbeitet. Die „Klammern“ des Gebäudes kamen hinzu (Vorspiel, Prolog; zweites Selbstgespräch Fausts, Ostergesang, Osterspaziergang, drittes Selbstgespräch, Beschwörung des Mephisto und Paktschließung), die Gretchentragödie erhielt ihren Abschluß. Nach mancherlei Hemmungen erschien 1808 der vollständige erste Teil.

Der zweite Teil wurde in den zwanziger Jahren stückweise veröffentlicht. Erst 1831 war das „Hauptgeschäft“ Goethes beendigt, und nur der Tod hinderte die weitere Umgestaltung des zweiten Teiles. Die Arbeit an der größten Lebensdichtung Goethes hat etwa 60 Jahre gedauert.

2. Entwicklungsgang Fausts.

Der Prolog spielt im Himmel und enthält, ähnlich wie das Buch Hiob, eine Wette zwischen Gott und Mephisto um die Seele Fausts, des Knechtes Gottes. Der Teufel meint, daß er Faust seine Straße führen, also ins Gemeine herabziehen könne, so daß Faust „Staub fresse mit Lust.“ Der Herr gibt nicht zu, daß der Teufel den Faust gänzlich vernichten könne. Denn trotz aller Irrtümer und Niederlagen würde sich dieser stets wieder aufrichten, nie im Gemeinen stecken bleiben und sein gutes Streben gänzlich aufgeben. Denn „ein guter Mensch in seinem dunklen Drange ist sich des rechten Weges wohl bewußt“.

Der erste Teil macht uns mit Fausts geistigen Kämpfen bekannt.

Der gelehrte Professor ist unbefriedigt vom Wissen, weil er die Grenzen des Erkennens empfindet. Im Wissensdrang ergibt er sich der Magie, um in der Natur den inneren Urquell alles Seins zu erforschen. Natur- und Tatendrang erfassen ihn, er will ein handelnder und genießender Mensch sein. Er beschwört den Erdgeist, um ins geheimnisvolle Innere der Natur zu schauen. Die Beschwörung des Geistes, des Inbegriffs aller Lebenskraft in Natur- und Menschenleben, mißlingt. Der unendliche Geist weist den vermessenen kleinen Menschen in die Schranken des Endlichen zurück.

Also gibt es keine volle Erkenntnis, keine Wahrheit. Alles Forschen ist nichtig, alles Streben vergeblich, alle Sehnsucht nach Forscherglück bleibt ungestillt. Faust sieht vor sich nur den Abgrund des Unfaßbaren, Unerforschlichen. „Alles oder nichts" ist seine titanische Losung. Da das Ganze ihm versagt, wählt er das Nichts. Wozu dieses unbefriedigende, ohne Erkenntnis wertlose Leben noch bewahren? Faust will es fortwerfen. Da tönt am anbrechenden Ostermorgen der Ostergesang herüber, weckt holde Jugenderinnerungen in Faust und zieht ihn ins Leben zurück. Er flüchtet aus dem düsteren Studierzimmer in die leuchtende Frühlingsnatur unter fröhliche Menschen. Auf dem Ostergang vor dem Tor naht sich ihm der Teufel Mephisto in der Gestalt eines Pudels und kann ihn bald zu einem Blutvertrag bewegen. Faust verspricht dem Teufel seine Seele, sobald er im Genuß versunken zum Augenblick sagen würde: „Verweile doch, du bist so schön!" Faust sucht nicht eigentlich den Genuß; er will sich in die Freuden und Leiden der Menschheit versenken, um sein „Selbst zum Selbst der Menschheit zu erweitern". Mut zum Abschluß des Bündnisses mit dem Teufel erhält er, weil er an der Möglichkeit eines völlig glücklichen Augenblicks zweifelt und weil er an die Dauerhaftigkeit seines hohen Strebens glaubt, bei dem ihm der Teufel Diener sein soll. Dieser will dagegen den ideal gerichteten Geist des Faust in Sinnlichkeit und Gemeinheit ersticken lassen, durch nüchternen Verstand, gefühllosen Spott und kalte Wirklichkeitsbetrachtung den unbegrenzten Idealismus Fausts vernichten und die niederen Triebe hervorziehen und zur Herrschaft bringen. Zuerst führt der Teufel Faust in die Welt des flachen Genießens. Nur einen Augenblick vermag Faust sein unbefriedigtes Herz zum Schweigen zu bringen. Von Auerbachs Keller geht's zur Hexenküche, wo der durch Studieren früh gealterte Mann verjüngt wird. Dann beginnt die erschütternde Gretchentragödie. Im Naturkind Gretchen erwacht die Liebe für Faust, der vergebens dem reinen Mädchen zu entfliehen sucht. Nach dem naturpantheistischen Glaubensbekenntnis Fausts wird Gretchen das Opfer der Leidenschaft. Gretchens ganze Familie geht unter: die Mutter stirbt an einem Schlaftrunk, der Bruder Valentin, der für die Ehre

der Schwester eintreten will, fällt durch Fausts Hand. Mephisto führt Faust zur Walpurgisnacht auf den Brocken, um durch Zerstreuungen Fausts Reuequalen über die Schuld an Gretchen zu ersticken und ihn noch tiefer in die Sinnlichkeit herabzuziehen. Auf dem Brocken erfährt Faust das Schicksal Gretchens. Durch das Schuldbewußtsein zur Verzweiflung getrieben, hat Gretchen ihr Kind getötet und schmachtet jetzt im Kerker. Voll Abscheu wütet Faust gegen den teuflischen Verführer, muß aber Mephistos Hilfe zur Rettung Gretchens in Anspruch nehmen. Der Auftritt im Kerker ist der tragische Höhepunkt des ersten Teiles. Gretchen steht zwischen dem Doppelmord und der Hinrichtung. Verzweiflungs- und Reuequalen und Todesangst haben ihren Geist getrübt und lassen ihn zwischen Traum, Erinnerung und Gegenwart schwanken. Gretchen willigt nicht in die Flucht mit Faust ein, sondern nimmt freiwillig den Tod als Sühne für ihre Schuld auf sich. Dadurch wird sie gerettet, während Faust durch die Reue fast zur Selbstzerstörung geführt wird. Nach der Absicht des Teufels sollte Gretchen das Mittel werden, um Faust in die Sinnlichkeit herabzuziehen. In Wirklichkeit dient jedoch Gretchen zur Erziehung Fausts. Aus seiner Verschuldung erhebt sich Faust gereifter und größer. Gerade durch die Gretchentragödie erfolgt ein Umschwung: Faust kehrt sich von den niederen Genüssen ab, befreit sich innerlich mehr und mehr von der Führung des Teufels und macht sich dadurch zu Mephistos Herrn. In der Gretchentragödie hat Faust die Folgen der Schrankenlosigkeit auf sittlichem Gebiet erlebt, und der Menschheit ganzer Jammer hat ihn angepackt. Daher lernt er jetzt die sittliche Notwendigkeit des Maßhaltens erkennen. Das Weibliche zieht ihn von der sinnlichen zur reinen, idealen Liebe empor. Mephisto will das Böse, schafft aber das Gute und übt eine erziehliche Wirkung auf Faust aus.

Diesen durchströmt neue Tatkraft, und so führt ihn der zweite Teil in die „große Welt" der Taten. Beim Aufenthalt am Hofe eines verschuldeten Kaisers läßt Faust Helena aus der Unterwelt heraufsteigen. Als er sie leidenschaftlich berühren will, verschwindet sie. Er sucht sie vergeblich in der klassischen Walpurgisnacht. Nachdem Mephisto sie ihm mit List zugeführt hat, vermählt er sich mit ihr auf seinem Schlosse im Gebirge. Helena ist die Verkörperung der klassischen Dichtung. Daher ist der Sinn der Vermählung: Fausts Befreiung vom Sinnlichen durch das Erziehungsmittel des Schönen. Fausts und Helenas himmelstürmender Sohn Euphorion (Abbild des Lord Byron) stirbt früh und zieht seine Mutter in die Unterwelt mit hinunter. Jetzt rafft sich Faust zur Tat auf. Er erhält vom Kaiser die Küste des Wattenmeeres als Lehen. In unermüdlicher Arbeit sucht er als Strandfürst dem Meere Land abzugewinnen; er schafft das bedrohte und sandige Ufer zum Para-

dies um, legt, ein König im selbstgeschaffenen Reich, Kolonien an und sendet Handelsflotten aus. Vom schrankenlosen Idealismus ist er zum edelgerichteten Realismus gekommen („Die Tat ist alles!"), von der sinnlichen Liebe zum Idealismus der Liebe, weil er selbstlos im Dienste der Gemeinschaft und der Kultur wirkt. Über die Stufe des Genußlebens hat sich Faust mit dem Wort erhoben: „Genießen macht gemein!" Vom Teufel hat er sich losgesagt, weil er nicht mehr über die menschlichen Schranken hinausverlangt. Trotz seiner Irrtümer und seiner Beschränkung auf einen bestimmten Wirkungskreis ist Faust in seinem Streben nicht ermattet. Selbst erblindet will er in selbstlosem Wirken noch einen Sumpf trocken legen lassen. Im Vorgefühl des Glückes, mit einem freien Volke auf freiem Boden zu stehen, genießt er den höchsten Augenblick. Aber das Glück wird nicht mehr erfüllt, weil die „Zeit Herr wird". Faust stirbt und wird von Engeln zum Himmel getragen, da er seine Schuld gesühnt hat.

Mephisto hat seine Wette verloren. Nicht im Genußleben, sondern bei sittlicher Betätigung hat Faust den höchsten Augenblick gefunden. Fausts Entwicklung ist ein Läuterungsvorgang: stets ein Ringender geblieben, hat er sich durch sittliches Streben selbst erlöst, und daher kommt ihm der Himmel mit Liebe entgegen: „Wer immer strebend sich bemüht, den können wir erlösen."

Fausts Entwicklung zeigt das Ringen eines hochgerichteten Geistes nach Wahrheit und Glück, nämlich das Streben, die Welt zu verstehen, Gott zu erfassen und ein wertvolles Leben zu führen. Der jugendliche, himmelstürmende, titanische Faust kann durch Vernunft und Wissenschaft seine Ziele nicht erreichen. Die geheimnisvolle Magie soll ihn mit Gott unmittelbar vereinigen, ihm die begehrte Gottähnlichkeit, göttliche Kraft verleihen und den Genuß der göttlichen Freiheit verschaffen. Aber auch die Magie versagt die Erfüllung dieser Wünsche, und so ergibt sich Faust den höllischen Mächten, um sein Streben zu verwirklichen. Der Entwicklungsgang führt zuerst zum rohen, niederen Genußleben (1. Teil), dann steigt er zum verfeinerten Selbstgenuß der ästhetischen Weltanschauung empor (2. Teil, Helena): zu einem vornehmen antiken Vollkommenheitsideal mit dem Hochgenuß der Freiheit des spielenden Menschen, der nach Göttergleichheit strebt, losgelöst von der Welt in kühler Erhabenheit weilt und wohl von Schuld und Lebensnot erlöst ist, aber noch selbstsüchtig für das eigene Ich sorgt. Über die ästhetische Weltanschauung hinaus entwickelt sich Faust schließlich zur sittlichen mit dem christlichen Ideal der Liebe. Faust hat alle jugendlich-phantastischen Träume von Gottähnlichkeit und Freiheitsgenuß aufgegeben; in Selbstbescheidung und Selbstbeschränkung will der alte Faust nicht mehr göttergleich, sondern echter Mensch sein, der weiß, daß er einen göttlichen Teil in sich trägt, und der für diesen Teil in der liebenden Fürsorge für das Heil der Menschheit die schönste Auswirkung findet. So ist Sorge, Arbeit und Kampf für die Mitmenschen, nicht selbstsüchtige Sorge für das eigene Wohl, die Weisheit und das

Glück des alten Faust. Sein Weg ging vom schrankenlosen Streben nach Götterhöhe zum echten Menschentum, von der Freiheit zur sittlichen Pflicht, von der Selbstsucht zur Liebe, von der Friedlosigkeit zum Frieden, weil trotz aller Irrungen und Scheinerfolge des Bösen das Gute siegte.

Die Entwicklung Fausts, ein Drama vom inneren Menschen, geht über die Bedeutung eines Einzelfalles hinaus. Der Gang vom schrankenlosen Stürmen, vom Streben nach Genuß, Freiheit und Tat zur Selbstbeschränkung, zum Maßhalten und sittlichen Tun, durch Prolog und Schluß in eine ewige Entwicklung hineingestellt, ist das typische Bild des Menschenlebens. Jedes Menschen Leben führt gleichsam durch Himmel, Erde und Hölle, jeder erlebt wie Faust Niederlagen und Siege der in ihm waltenden guten und bösen Mächte, in jedem sollen die sittlichen Kräfte die sinnlichen bezwingen. Der „Faust" ist ein hoffnungsfreudiges Menschheitsbild, das uns an die fortschreitende sittliche Veredelung der Menschen und an die göttliche Hilfe bei diesem Emporringen glauben macht. Daher ist Goethes Werk eine einzigartige Großtat in der Weltliteratur, ein höchster Zusammenschluß von „Philosophischem und Poetischem".

3. Zur Beurteilung.

Der „Faust" umspannt einen Zeitraum von 3000 Jahren und enthält Bestandteile aus allen Lebenszeiten des Dichters. Daher fehlt ihm der einheitliche dramatische Aufbau. Goethe hielt das Grundwesen des Werkes, besonders des zweiten Teiles, für episch und darum einen dramatisch geschlossenen Bau gar nicht für nötig. Er berief sich dabei auf den Philologen Wolf, der Homers Epen für nicht einheitliche Werke, nämlich für Zusammenfügungen einzelner Gesänge erklärt hatte. Somit liegt die Einheit des „Faust" nicht im Aufbau, sondern im einheitlichen Leitgedanken, in der Darstellung eines typischen Menschenlebens, das durch eine einheitliche Weltanschauung betrachtet ist. Alle Einzelheiten — Gretchentragödie, Hofleben, Vermählung mit Helena — sind nur Stufen auf diesem Gange vom Niederen zum Höheren.

Die Form ist mannigfaltig. Neben Vierhebungsversen und neben der naturalistischen Prosa des Auftrittes „Trüber Tag. Feld" (aus dem Urfaust) finden sich die verschiedensten lyrischen Maße, episch-balladenhaften Verse und freien Versgebilde. Im zweiten Teil überwiegt der jambische Fünffuß, im 3. Aufzuge ist der griechische Trimeter gebraucht und der Chor eingeführt.

Der zweite Teil steht an poetischem Wert hinter dem ersten zurück. Das Dramatische und Persönliche verschwindet, das Allgemein-Menschliche und damit das Symbolische, Abstrakte tritt mehr hervor, die örtlichen und zeitlichen Schranken für die Geschehnisse fallen. Die Gestalt der Helena hat das individuelle Leben verloren; sie ist die Verkörperung einer Idee, also ein bloßes Sinnbild, eine Allegorie. Die streitbaren wissenschaftlichen Auseinandersetzungen sind störende Beimischungen. Das Verständnis wird durch die krause, gedrängte Altersprache erschwert. Der kirchlich-romantische Schluß scheint manchen Beurteilern dem Geiste des ersten Teiles nicht zu entsprechen. Die Himmelfahrt erscheint als Gnadenakt

gegen Faust, weil der Läuterungsgang Fausts nicht ganz scharf herausgearbeitet ist.

Faust ist im ganzen einheitlich gezeichnet, wenn er auch im Laufe der Zeit vertieft wurde: ursprünglich mehr Kraftgenie mit Natur- und Lebensdrang, wurde er späterhin mehr philosophischer Ringer, der das Welträtsel zu erkennen trachtet. Dagegen herrscht über Mephisto Streit der Auffassungen. Nach Kuno Fischer und seinen Anhängern war Mephistopheles ursprünglich ein irdischer Dämon, der erst später die Züge des Teufels erhielt, ein Diener und Sendling des Erdgeistes. Andere Ausleger betrachten dagegen Mephistopheles als den Teufel von Anfang an, weil bei der Faustsage das Bündnis mit dem Teufel das Wesentliche ist. Nur Faust hält ihn fälschlich für den Gesandten des Erdgeistes. Die verschiedenen Meinungen sind durch Widersprüche in den Szenen verursacht, die sich wiederum aus der langen Entstehungszeit erklären.

41. Schiller

A. Schillers Lebenskampf

1. **Elternhaus und Schule** 1759—1780. — Während der rechtschaffene und tüchtige Wundarzt Caspar Schiller als württembergischer Offizier gegen Friedrich d. Gr. am Main im Felde war, gebar ihm seine Frau am 10. Nov. 1759 zu Marbach seinen Sohn Friedrich. Nach dem Frieden stand der Vater in verschiedenen Garnisonen. Erst 1764, als er als Werbeoffizier nach Lorch an der Rems übersiedelte, war ein Zusammenleben der Familie ermöglicht. In dieser schönen Gegend verlebte der kleine Schiller 3 glückliche Jahre, das „Paradies seiner Kindheit". Den ersten Unterricht empfing er in der Ortsschule und beim Pfarrer Moser (Abbild in den „Räubern"). Von Lorch kam Hauptmann Schiller nach Ludwigsburg, dem „schwäbischen Versailles". Fritz besuchte hier die Lateinschule und wollte nach der Konfirmation in eine Klosterschule eintreten, da er Neigung zum Predigerberuf empfand. Aber die geistliche Laufbahn wurde durch den Eingriff des Herzogs Karl Eugen vereitelt, der den Sohn seines Hauptmanns zum Zögling seiner 1773 gegründeten Militärpflanzschule bestimmte. Vater Schiller, von der Willkür und Laune seines Herrn abhängig, gab seinen Fritz in die Schulkaserne, in der das Leben nach strengen militärischen Gesetzen aufs kleinlichste geregelt war. Solange die Schule sich auf der Solitüde befand, war Schiller unter die „Juristen" eingereiht. Als sie aber 1775 als „Militärakademie" nach Stuttgart verlegt wurde, trat er in die neue medizinische Abteilung über. Da die Abgeschlossenheit von der Außenwelt in der Hauptstadt geringer war, gelangten heimlich Werke der neueren Schriftsteller in die Akademie. Durch diese Schriften wurde Schiller mit Goethes „Götz" und „Werther", mit Klinger, Leisewitz, Rousseau, Ossian, Bürger und Shakespeare bekannt. Einfluß auf Schillers

Entwicklung hatte auch Schubart, der auf dem Hohenasperg gefangen saß und dem Schiller den Stoff zu seinem ersten Drama „Die Räuber" verdankte. 1779 war bei einer glänzenden Preisverteilung der bewunderte Goethe anwesend. Durch alle diese Einwirkungen angeregt, schrieb Schiller Gedichte (Leichenphantasie, Größe der Welt, Die Schlacht, Die Kindesmörderin) und begann 1779 heimlich in abgesparten nächtlichen Stunden die „Räuber" niederzuschreiben. 1780 bestand er die Abgangsprüfung, wurde aus der „Sklavenplantage" entlassen und bekam ohne Offiziersquaste eine kärglich besoldete Stelle als Medikus in einem verachteten Regimente.

2. **Wanderjahre** 1780—87. — Der Regimentsarzt Schiller ließ seine Jugendgedichte als „Anthologie" erscheinen und brachte 1781 „Die Räuber" zum Abschluß. Die Druckkosten waren der Anfang der Schuldenlast, die Schiller lange Jahre mit sich herumschleppen sollte. Das „schöne Ungeheuer", von Schiller selbst streng beurteilt, war von unbeschreiblicher Wirkung und machte bei der ersten Aufführung zu Mannheim 1782 einen gewaltigen Eindruck. Es wurde ins Französische und Englische übersetzt und in zahlreichen Räuberromanen und Räuberdramen nachgeahmt. Der Erfolg der „Räuber" gab Schiller die Gewißheit, daß er zum Dramatiker berufen war. Um so mehr fühlte er das Unbefriedigende seiner Stellung. Der Herzog forderte von seinen „Geschöpfen" blinde Unterwerfung unter seinen Willen. Auch Schiller sollte bald klar erkennen, daß in Württemberg ein selbständiges Schaffen unmöglich sei. Als er heimlich der zweiten Aufführung der „Räuber" in Mannheim beigewohnt hatte, bekam er 14 Tage Arrest. Als dann einige Graubündner wegen Spiegelbergs Bemerkung vom „Graubündner Spitzbubenklima" (Räuber II, 3) sich beschwerten, gebot ihm der Herzog, bei Strafe der Absetzung „keine Komödien mehr zu schreiben". Nun hatte Schiller nur zu wählen zwischen der Selbstvernichtung oder dem Schicksal Schubarts und der Rettung seiner Freiheit und seiner dichterischen Bestimmung durch gewaltsame Mittel. Daher entfloh er Sept. 1782 mit Hilfe des treuen Andreas Streicher, der ihm in Bewunderung ergeben war und ihm sein kleines Vermögen und seine Lebenspläne opferte. 1836 hat Streicher als Klavierbauer in Wien seine schlichten und bewegenden Erinnerungen veröffentlicht („Schillers Flucht von Stuttgart").

Mit seiner „Entschwäbung" hatte Schiller die Freiheit errungen, aber zugleich begann die harte Schule des Lebens. Der Mannheimer Intendant Freiherr von Dalberg, auf dessen Unterstützung Schiller seine Hoffnung gesetzt hatte, überließ ihn kaltblütig der Not. In der ärmlichen Wirtsstube zu Oggersheim bei Mannheim weilte Schiller mit Streicher, der ihn bisher vor dem Zusammenbruch gerettet hatte, und arbeitete an der schon in Stuttgart begonnenen „Verschwörung des

Fiesko zu Genua". Da Dalberg das Stück ablehnte, waren die Freunde dem Elend preisgegeben. Daher folgte der heimatlose Schiller einer früheren Einladung der edelherzigen Frau von Wolzogen, deren Sohn sein Studiengenosse gewesen war, und begab sich im Dezember 1782 nach dem Gute Bauerbach bei Meiningen. Streicher wollte sich in Mannheim mit Stundengeben durchkämpfen. In der ländlichen Einsamkeit Bauerbachs weilte Schiller in ungestörter Ruhe bis Juli 1783 unter falschem Namen, trieb Studien über Kunst, Geschichte und Philosophie, schloß sein bürgerliches Drama „Kabale und Liebe" ab und begann die Arbeit am „Don Carlos". Da knüpfte Dalberg mit dem Dichter neue Beziehungen an, indem er die „Kabale und Liebe" erbat und Anerbietungen für eine Anstellung in Mannheim machte. Trotz der schweren Enttäuschung, die ihm der berechnende Hofmann zugefügt hatte, begab sich Schiller nach Mannheim, wo er auf ein Jahr als Theaterdichter angestellt wurde. Er brachte hier „Fiesko" und „Kabale und Liebe" zur Aufführung. Seine Lage wurde bald drückender denn je. Ein Fieber untergrub seine Gesundheit für immer, seine Schulden mehrten sich wegen der geringen Einnahmen und trugen ihm Vorwürfe seines Vaters ein, seine Stellung wurde ihm durch den Schauspieler Iffland, den Verfasser seichter Rühr- und Sittenstücke, verleidet, und dazu kam eine hoffnungslose Leidenschaft zu Frau Charlotte von Kalb (Gedichte „Der Kampf" und „Resignation"). „Meine Seele dürstet nach neuer Nahrung, nach bessern Menschen". Von Dalberg ohne Anerkennung entlassen, fand Schiller in seiner Bedrängnis Rettung durch einen Leipziger Verehrer, Gottfried Körner. Schiller folgte 1785 Körners Einladung nach Leipzig, verbrachte den Sommer im Dorfe Gohlis und weilte dann in Dresden und auf Körners Weinberge zu Loschwitz. In reizvoller Gegend der Sorge enthoben, vom liebenden Freundeskreis umgeben, überkam Glücksgefühl den Dichter, der seine Begeisterung im Hohenlied der Freude, der von Beethoven vertonten Hymne „An die Freude", ausströmen ließ. Das Leben war dem Dichter durch Freundschaft verklärt, die frühere Verbitterung war geschwunden, die ganze Welt sollte seine Glückstrunkenheit teilen. Die Hauptarbeit in und bei Dresden galt dem „Don Carlos", der auch die Ursache für Schillers geschichtliche Studien über den Abfall der Niederlande wurde. Damit trat eine zweite Wendung in Schillers Leben ein. Jetzt bestrebte sich Schiller, die Lücken an gründlicher Bildung und Wirklichkeitskenntnis zum Nutzen der Poesie auszufüllen. „Ich wollte, daß ich zehn Jahre hintereinander nichts als Geschichte studiert hätte." Aus der Dresdener Zeit stammt auch die Erzählung vom „Verbrecher aus verlorener Ehre". — Dauernd konnte Dresden den Dichter nicht festhalten. Die Absicht, sein Leben selbst zu gestalten, trieb Schiller 1787 vom selbstlosen Körner

fort nach **Weimar**, wo er sich Goethe und dem Herzog Karl August, der ihn 1784 zum Weimarischen Rat ernannt hatte, nähern wollte.

3. **Lehrjahre** 1787—94. — Der Herzog und Goethe waren fort, und die weimarische Gesellschaft wies einen Geist von Schillers Art auf sich selbst zurück. Auf der Rückreise von einem Ausfluge nach Bauerbach wurde Schiller mit der Familie der Frau von Lengefeld zu Rudolstadt bekannt und schloß sich eng an deren Töchter Karoline von Beulwitz (spätere von Wolzogen, Verfasserin der Lebensbeschreibung Schillers 1830) und Charlotte an. 1788 traf er im Lengefeldschen Hause mit Goethe zusammen, jedoch kam eine Vereinigung der beiden Dichter noch nicht zustande, weil Schillers Art von der des eben aus Italien heimgekehrten Goethe zu verschieden war. Zu Charlotte von Lengefeld faßte Schiller eine tiefe Neigung. Als er in der Professur eine feste Stellung erhalten hatte, verlobte er sich mit ihr. 1790 erfolgte in der Stille die **Trauung**. Charlotte bereitete dem Gatten eine Häuslichkeit voll reinsten Glückes, wie sie Schiller zum Gedeihen seiner Lebensarbeit bedurfte. — Mit dem Eintritt in Weimar begann die Zeit der **Selbstbildung**. Schiller wollte die **Geschichte** wissenschaftlich betreiben, um sich Kenntnisse über die großen Zusammenhänge des Lebens zu verschaffen und im bürgerlichen Leben — nach Veröffentlichung eines wissenschaftlichen Werkes — zu Achtung und sicherer Stellung zu gelangen. Die Frucht der Arbeit war der „Abfall der Niederlande". Auf dem Gebiete der **Dichtkunst** ruhte Schiller nicht. Seit der Zeit, wo er in Mannheim den Antikensaal gesehen, hatte sich seine Hinwendung zur klassischen Kunst angebahnt. Jetzt wurde er durch Goethes „Iphigenie" noch mehr auf die Antike aufmerksam. Er las Homer und übersetzte die „Iphigenie in Aulis" von Euripides. Sehnsucht ergriff den Dichter nach der verlorenen idealen Welt der Schönheit, in der er geistige und sinnliche Kräfte in schönem Gleichmaß ausgebildet sah. Das Gedicht „**Die Götter Griechenlands**" war der Ausfluß dieser Sehnsucht. Die Gedanken, die aus dem Studium der Geschichte, Kunst und Antike gewonnen waren, faßte Schiller in dem Gedicht „**Die Künstler**" zusammen, um die kulturgeschichtliche Bedeutung der Kunst aufzuzeigen. Es war der Abschied von der Poesie. Schiller trieb jetzt rein **wissenschaftliche Tätigkeit**, ging damit einen scheinbaren Umweg, der ihm zur Selbstvollendung nötig war und ihm die Stoffwelt der späteren geschichtlichen Dramen eröffnete. 1789 erhielt er eine Professur der Geschichte an der Universität **Jena**. Das erste „Abenteuer auf dem Katheder" bestand er mit der Antrittsvorlesung: „Was heißt und zu welchem Ende studiert man Universalgeschichte?" Aus den Vorlesungen entsprang die „**Geschichte des Dreißigjährigen Krieges**". Sein ernstes Ringen nach Vollendung und seine Richtschnur für die zukünftige künstlerische Arbeit offenbarte Schiller

in der Beurteilung der Gedichtsammlung Bürgers: der Künstler soll trotz äußerer Kämpfe seine Persönlichkeit zur reinen Menschlichkeit hinaufläutern und die Bildung seiner Zeit verkörpern; er soll die Dinge idealisieren, d. h. die Gegenstände zu edlen Formen umbilden; er soll das Volk, wenn er Volksdichter sein will, zu sich heraufziehen, darf sich ihm aber nicht gleich machen. Für Bürger war die Beurteilung zu schroff, weil sie Bürgers abweichende Art und Begabung nicht genügend würdigte. Für uns ist die Kritik als Zeugnis der Entwicklung Schillers wichtig.

Mitten in strebsamer Arbeit begann der Kampf mit Krankheit und Sorge. Fieber und Brustkrämpfe brachten 1791 den seit der Mannheimer Zeit geschwächten Körper an den Rand des Grabes. Es war der Ausbruch der Todeskrankheit. Noch 14 Jahre brachte Schiller zu, nie sicher vor den furchtbaren Anfällen, „dem Leiden und dem Tod vertraut". Ruhig sah der Dichter dem Tod ins Auge, mit herrenmäßiger Willenskraft arbeitend, um „das Erhaltungswerte aus dem Brande zu retten". Die Arbeit, für den Unterhalt der Familie notwendig, mußte aufgegeben werden; die Kosten der Krankheit kamen noch dazu. So kehrte wieder Sorge und Not bei Schiller ein. Rettung kam durch dänische Verehrer. Der Erbprinz von Augustenburg und der dänische Minister Graf Schimmelmann, die den Dichter schon tot geglaubt hatten und nun von seiner Notlage hörten, sandten auf drei Jahre ein jährliches Geschenk von 1000 Talern, das später um ein Jahr verlängert wurde. Es war ein Zeugnis der edlen Humanität des 18. Jahrhunderts: über die Schranken des Standes und der Völker hinweg wollten die vornehmen Männer dem kranken Dichter durch Weltbürgersinn als Freunde verbunden sein, ihm die äußere Sorge nehmen, um „der Menschheit einen ihrer Lehrer zu erhalten". Erfüllt mit neuer Lebensfreude, wollte Schiller nunmehr seine Kräfte an die weitere Ausgestaltung seiner Persönlichkeit setzen, um die Vollendung zu erreichen, die der Dichterberuf erforderte.

Mit dem Jahre 1792 waren die geschichtlichen Arbeiten abgeschlossen. Es begann der zweite Abschnitt der Lehrjahre: das Studium der Kantischen Philosophie, das die Jahre 1792—94 ausfüllt. Schon während der Genesung hatte der rastlose Schiller mit dem Lesen von Kants „Kritik der reinen Vernunft" begonnen, weil es seinem philosophisch gerichteten Geiste Bedürfnis war, sich mit dem bedeutsamen Zeitgenossen auseinanderzusetzen. Auf Kantischer Grundlage ruhen Schillers ästhetische Untersuchungen der Jahre 1792—95, wie „Über Anmut und Würde" oder die dem wohltätigen Augustenburger gewidmeten „Briefe über die ästhetische Erziehung" und der bahnbrechende Aufsatz „Über naive und sentimentalische Dichtung". Geläutert ging

Schiller aus der wissenschaftlichen Arbeit hervor. Er hatte Verständnis für geschichtliche Zusammenhänge und für die Wirklichkeit des Lebens gewonnen. Die Kunst erschien ihm jetzt als höchster Ausdruck des Lebens und höchste Arbeit des Menschengeistes; der Künstler blickte in die Wahrheit der Dinge. Schiller war ein Prophet der Erziehung der Menschen zur Freiheit und zum vollen Menschentum durch die Kunst geworden. Zuletzt hatte er seine eigene dichterische Stellung und Aufgabe bestimmt. Die Reise nach Schwaben 1793—94 brachte ihm Versöhnung mit der Heimat, aber keine Heilung seines Leidens. In der Heimat schuf Schillers Jugendfreund Dannecker eine Büste des Dichters, die er nach dessen Tode in Marmor ausführte mit der Absicht: „Ich will Schiller lebig machen."

4. **Meisterjahre** 1794—1805. — Der Anbruch der Zeit der Reife wird bezeichnet durch den Beginn der Freundschaft mit Goethe. Die äußere Veranlassung dazu bot Schillers Begründung der „Horen", einer literarischen Monatsschrift. An bedeutenden Mitarbeitern gewann Schiller den Philosophen Fichte zu Jena und Wilhelm von Humboldt. Dieser war im Verkehr mit dem Beherrscher der Altertumswissenschaft Wolf tief ins Wesen des Griechentums eingedrungen und wurde neben Körner Schillers verständnisvoller und teilnehmender Freund und Berater. In treuer Geistesgemeinschaft blieb er noch mit dem Dichter verbunden, als er später in preußischen Diensten in Rom weilte. Seinen Briefwechsel mit Schiller hat er 1830 herausgegeben. — Ohne Goethes Mitarbeit war eine bedeutende Zeitschrift unmöglich. Goethe sagte auch seine Hilfe für das Blatt, welches „die Menschheit unter die Fahne der Wahrheit und Schönheit sammeln" wollte, zu. Nachdem sich Goethe und Schiller, nach Begabung und Bildungsgang, Alter und Schicksal verschieden, bisher als „zwei Geistesantipoden" betrachtet hatten, eroberte Schiller Goethes Freundschaft durch die berühmten Briefe vom August 1794. Es begann die „neue Epoche", der unvergleichliche Ergänzungsbund gegenseitigen Nehmens und Gebens der beiden schöpferischen Geister. Goethes Natur- und Wirklichkeitsforschung verbündete sich mit Schillers philosophischer Geistestiefe („Die Übereinstimmung" in den Votivtafeln), und Goethes gegenständliche Gestaltung beeinflußte die Darstellung Schillers („Kraniche des Ibykus", „Wallenstein"), der während seines Verkehrs mit Goethe die Höhe seines dichterischen Schaffens erreichte. Beide Dichter vereint umspannten die Bildung ihrer Zeit und die Dichtungsarten vom kleinen Lied bis zur Tragödie. Beide waren einig im Ziel ihres künstlerischen Strebens, nämlich im Gedanken einer Kultur durch die Kunst. Beide waren auch durch die Bewunderung ihrer menschlichen Eigenschaften zusammengehalten. — Der Mißerfolg der „Horen" rief die „poetische Teufelei"

der „Xenien" hervor, denen Schillers herrliche „Votivtafeln" vorangesetzt waren. Damit sonderte sich der Zweibund Goethe-Schiller scharf von den kleineren Geistern ab und strebte nun dahin, seine Größe durch Kunstwerke zu beweisen. Schillers Weg führte von der Philosophie zur Gedankendichtung, dann zu den Balladen, von dort zu den großen Dramen, also vom Gedankenhaften zur anschaulichen und gegenständlichen Darstellung. 1795 entstanden die Gedichte: Macht des Gesanges, Die Ideale, Das Ideal und das Leben, Das verschleierte Bild zu Saïs, Der Spaziergang (nur Gedankenlyrik!), 1796 die Votivtafeln, die Xenien und die Klage der Ceres. 1797 war das Balladenjahr: Der Taucher, Der Handschuh, Der Ring des Polykrates, Die Kraniche des Ibykus, Der Gang nach dem Eisenhammer; 1798: Der Kampf mit dem Drachen, Die Bürgschaft, Das Eleusische Fest. Nebenher gingen Studien über epische und dramatische Dichtung (Aristoteles, Euripides, Sophokles; Shakespeare) und die Arbeit an der gewaltigsten dramatischen Schöpfung, dem „Wallenstein", der 1799 beendigt wurde. 1799 erschien auch das „Lied von der Glocke", wie die meisten Gedichte seit 1796 im jährlichen Musenalmanach veröffentlicht. Da Schiller im Jenaer Kreise der Gelehrten und Frühromantiker nicht heimisch war, verlegte er 1799 seinen Wohnsitz nach Weimar, wo er mit Goethe und dem Theater in nähere Verbindung treten konnte.

In Weimar wirkte Schiller gemeinschaftlich mit Goethe an der Hebung des Theaters. Die Schauspieler wurden zur Darstellung der Charaktere nach den Absichten des Dichters und zu wohllautendem Vortrag der Verse angehalten. Ferner wurde ein Vorrat an guten Bühnenstücken geschaffen. Zur Erziehung von Schauspielern und Publikum wurden ausländische Stücke übersetzt: Goethe übertrug Voltaires „Mahomet" (Schiller: „An Goethe, als er den ‚Mahomet' von Voltaire auf die Bühne brachte"), Schiller Shakespeares „Macbeth" als germanisches Gegengewicht gegen die französischen Stücke, das italienische Märchenspiel „Turandot", wegen der Lustspielarmut Picards „Parasit" und zuletzt Racines „Phädra". Schiller brachte zum erstenmal Lessings „Nathan" in eigener Bearbeitung auf die Bühne und richtete Goethes „Iphigenie", „Egmont" und „Stella" für die Aufführung ein. Er krönte seine Bemühungen um das Theater durch die Reihe seiner Meisterwerke: 1800 Maria Stuart, 1801 Jungfrau von Orleans, 1803 Braut von Messina und 1804 Wilhelm Tell.

Um die Wende des Jahrhunderts klang bei Schiller ein neuer Ton an: der vaterländische. Schiller war das Kind einer weltbürgerlichen Zeit, der der Gedanke vom einigen Deutschland als Vaterland fremd war. Jetzt trat bei ihm zu dem humanen Erziehungsideal das vaterländische hinzu. Er verlor im beginnenden Zusammenbruch des Reiches nicht

den Glauben an die Würde des deutschen Wesens, dem die Welt große Geistestaten verdanke und dem zuletzt die Herrschaft zufallen werde (Bruchstücke gen. „Deutsche Größe"). Vaterländische Töne erklangen in der „Jungfrau von Orleans" und im „Tell". Schiller war der Wegbereiter des vaterländischen Gefühls, das durch die Befreiungskriege geweckt wurde.

Schillers äußere Verhältnisse waren in den letzten Lebensjahren dank der Entschädigungen seines Verlegers Cotta erträglich. 1802 wurde der Dichter auf Betreiben des Herzogs Karl August vom Kaiser in den Adelstand erhoben. 1804 machte Schiller eine Reise nach Berlin, aber die Unterhandlungen über eine Übersiedlung nach der preußischen Hauptstadt blieben ergebnislos. Zum Einzuge der Maria Paulowna, der Gemahlin des weimarischen Erbprinzen, dichtete Schiller das Festspiel „Die Huldigung der Künste", sein letztes vollendetes Werk und letztes Bekenntnis vom Leben in der Schönheit durch die Kunst. Er begann die Arbeit am „Demetrius", dem gewaltigsten seiner dramatischen Entwürfe. Immer wieder besiegte Schiller die Rückfälle seines Leidens, das sich allmählich zur Lungenschwindsucht entwickelt hatte, durch seine eiserne Willens- und Lebenskraft. Die Gewißheit eines frühen Todes war ihm ein Sporn zu rastlosem Schaffen. Mitten in der Arbeit traten am 1. Mai 1805 Fieber und Brustkrämpfe auf, und bald wurde der Zustand des Dichters hoffnungslos. Am 9. Mai 1805 schloß Schiller die Augen. Er wurde nach zwei Tagen nachts im Kassengewölbe beigesetzt. Seine letzte Arbeit war der Monolog der Marfa im 2. Aufzug des „Demetrius". Goethe veranstaltete im August eine Totenfeier zu Lauchstädt und würdigte im „Epilog zu Schillers Glocke" die sittliche, künstlerische und menschliche Persönlichkeit seines erhabenen Freundes. 1827 wurden Schillers Überreste in die Fürstengruft zu Weimar überführt. Seinem Volke hat Schiller die heilige und geweihte Erinnerung an einen heldenhaft um seelische wie dichterische Läuterung ringenden Menschen hinterlassen.

B. Schillers Gedichte

a) Gedankenlyrik.

Schillers Jugendlyrik, meist dem Jahre 1781 angehörig, ist leidenschaftlich überhitzt, gewaltsam und grell, zeigt aber auch schon anschauliche und kräftig gestaltete Gebilde (Die Schlacht, Kindesmörderin, Größe der Welt) und offenbart schon Schillers kraftvolle sittliche Natur und philosophischen Sinn. Auch der Unterschied zwischen Schillers und Goethes lyrischer Eigenart ist klar erkennbar. Goethe ist Meister der reinen Gefühls- oder Stimmungslyrik. Schiller schafft selten ein rein lyrisches Lied (später: Reiterlied, Des Mädchens Klage 1798, Lieder aus „Wilhelm Tell"). Er bleibt nicht am einzelnen Erlebnis haften,

sondern löst sich schnell von allen persönlichen und örtlichen Beziehungen, um zu allgemeinen Gedanken überzugehen. Liebe und Tod erscheinen als Weltgesetze (Lauraoden, Leichenphantasie), die gemeinsame Triebkraft der Liebe vereinigt körperliche und geistige Welt. Gedanken und Gefühle werden noch unmittelbar geäußert. Schiller erscheint also schon hier als Vertreter der Gedankenlyrik.

In der Übergangszeit von 1785 ab richtete Schiller seine Blicke auf die Kunst und ihre Bedeutung für die Menschheitsentwicklung. Hierher gehören „Die Künstler".

Den Höhepunkt erreichte Schillers Gedankenlyrik in der Zeit der Reife seit 1795. Jedes Einzelerlebnis erscheint dem Dichter im Zusammenhange mit höheren ewigen Wahrheiten. Schiller ist von glühender Begeisterung für die Hoheit der Gedanken ergriffen, die er durch seine Kämpfe oder Lebenserfahrungen und durch sein Ringen nach Erkenntnis innerlich tief erlebt hat. Es sind Gedanken über Kunst, Weltanschauung, Menschenleben und Menschenentwicklung. Schiller verkündet sein Evangelium von der erhebenden und erlösenden Macht des Schönen, von der Aufgabe der Kunst bei der Veredlung und Entwicklung der Menschheit. Alles Gedankenhafte hat in sinnlicher Anschauung und Handlung Gestalt gewonnen. Durch die Befolgung der Goethischen Forderung „Bilde, Künstler, rede nicht!" und seines eigenen Grundsatzes, daß die Kunst in den Grenzen des Sinnlichen bleiben müsse, hat Schiller seine Gedichte über poetische Abhandlungen hinaus zu echten Kunstwerken erhoben. Schillers Gedankenlyrik vereinigt philosophische Geistestiefe und dichterisches Bilden, sie gibt reifen Gedankengehalt in reiner Darstellung voll Maß und Schönheit. — Schiller verfügt über die größte Mannigfaltigkeit der Form vom zweizeiligen Epigramm und kurzen Spruchgedicht mit einem wertvollen Gedanken bis zum langen Gedicht mit einer Welt von tiefer Erkenntnis. Goldene Weisheits- und Wahrheitssprüche sind die Xenien, Epigramme und Votivtafeln. Die geselligen Lieder wollen echte Freude verbreiten; sie geben gleichfalls tiefe Gedanken über das Dasein, auch wenn sie von einem bestimmten Gefühl ausgehen (Die vier Weltalter, Punschlied). Von allegorischer Form sind z. B. „Pegasus im Joche" und „Das Mädchen aus der Fremde".

Zu einzelnen Gedichten: Die Künstler 1789: In der Form einer weltgeschichtlichen Betrachtung, die vom Altertum bis in die Neuzeit führt, legt Schiller sein Bekenntnis von der hohen Sendung der Kunst ab. Das Festhalten des Umrisses der Erscheinungen, die Nachahmung der Natur läßt das Schönheitsgefühl erwachen und führt zum bewußten Bilden des Schönen. Da der Mensch nun über die Sinnenwelt erhoben und mit edlen Empfindungen erfüllt ist, kann sich Wissenschaft, Gesittung, Sittlichkeit, sittliche Weltanschauung und Gottesglaube entwickeln. Die Kunst steht somit am Anfang aller Entwicklung, bildet dann deren Hauptmacht und

steht auch als Ziel am Ende der Menschheitserziehung. Denn die Schönheit soll erstrebt werden, weil sie die anschaulich dargestellte Wahrheit für Wissenschaft und Sittlichkeit ist (die reine Wahrheit ist uns nicht zugänglich). Mit der Schönheit werden also zugleich Wahrheit und Sittlichkeit erreicht („Verhüllung der Wahrheit und Sittlichkeit in die Schönheit"). Ursprung, Gang und Ziel der Erziehung der Menschheit vom Tier zum gottähnlichen Geist durch das Mittel der Kunst. Aufruf an die Künstler als Erzieher der Menschheit. Manche Teile der Betrachtung sind noch nicht in reine Dichtung aufgegangen, da der Gedanke nicht überall anschaulich gestaltet ist. Fortschritt gegenüber der jugendlichen Weltanschauung der „Räuber": dort Rousseauische Verneinung des Bestehenden, hier Anerkennung der Entwicklung und hoffnungsfroher Glaube an ihren weiteren Fortschritt durch die Kunst. — 1795: **Macht des Gesanges:** stammt aus der Zeit der Rückkehr von der Philosophie zur Dichtung. Hymnus auf die erlösende Gewalt der Poesie. Der Ursprung der Dichtung ist geheimnisvoll und wunderbar; die Poesie beherrscht das Gefühl, erhebt den Menschen über alles Irdische zur „Geisterwürde" (sentimentalische Dichtung) und führt ihn vom unnatürlichen Wesen zum natürlichen zurück (naive Dichtung). Ursprung und beseligende Wirkung der Dichtung auch in der Allegorie „Das Mädchen aus der Fremde" von 1796 (= Muse des Frühjahrsalmanachs, allgem. = die Dichtung). — **Teilung der Erde:** Der Dichter erhält keine irdischen Schätze, weil er bei ihrer Verteilung im Lande der Träume weilte, empfängt aber als Ersatz den Mitgenuß himmlischer Freuden. Er kann sich ins Reich des Ideals erheben, wo er die ewigen Gestalten, d. i. die reinen Formen der Dinge, sieht. — **Pegasus im Joche:** Das Dichtergenie verkümmert bei Hemmungen durch den irdischen Druck. Frei von Not und Nüchternheit des Lebens erhebt es sich ins Reich des Ideals. — **Die Ideale:** Der schwärmerische Idealismus der Jugend hat in überschwenglichen Entwürfen und Träumen geschwelgt, die er mit der Wirklichkeit vereinigen wollte. Aber die jugendlichen Ideale sind von der kalten Wirklichkeit des Lebens zerstört. Da es eine Rückkehr zu ihnen nicht gibt, nimmt der Dichter Abschied von seinen alten Plänen, aber nicht mit schmerzlicher Klage, sondern mit hoffnungsfreudigem Blick in die Zukunft. Männliches und tätiges Streben soll den Dichter weiterführen. Zwei Güter bleiben ihm treu und unterstützen ihn: Freundschaft und Beschäftigung. Mit Hilfe verständnisvoller Freundschaft (Charlotte, Körner, Humboldt, Goethe) und unermüdlicher Arbeit (zur Selbstvollendung und für die Menschheit) steigt Schiller seinen Lebensweg zur Höhe empor. Beachte, wie sich in dem Gedicht das Gedankenhafte in Handlung umsetzt! — **Das Ideal und das Leben:** Einführung Str. 1—5: Die Götter auf dem Olymp leben in Freiheit und empfinden keinen Gegensatz zwischen Körperlichkeit und geistigem Wesen, während der Mensch zwischen sinnlichen und geistigen Trieben schwankt. Um der göttlichen Harmonie näher zu kommen, müssen wir auf den niederen Sinnengenuß verzichten und uns dem Schönen ergeben. Durch Erhebung ins Reich des Ideals, in dem reine Freude an der schönen Form herrscht, können wir zeitweise am Los der Götter teilnehmen. In der Welt der Schönheit (= der schönen Form, der Gestalt) finden wir Erlösung von aller Not und Gebrechlichkeit, von allem Kampf und Leid des Lebens (= des Reiches der Körperlichkeit oder des Todes). Die Kluft zwischen den beiden Welten ist nicht auszufüllen. Auch wird uns die all-

tägliche Wirklichkeit immer wieder aus dem Reich des Ideals herunterziehen. Aber in den Augenblicken der Erhebung sollen wir uns Kräfte holen für die Kämpfe des Lebens, damit wir im Druck der Wirklichkeit Erquickung und Stärkung durchs Ideal erfahren. — Vier Beispiele für die erlösende Wirkung der Erhebung ins Reich des Ideals Str. 6—13. Vier Strophenpaare: zuerst der Kampf in der Wirklichkeit, dann im Gegensatz dazu die Heilung durch das Ideal. — Im Leben herrscht der Kampf ums äußere Dasein, während im Reiche des Ideals alle widerstreitenden Kräfte in einem harmonischen Ganzen versöhnt sind. In der idealen Stimmung überkommt den Menschen Ruhe und Frieden (Str. 6 u. 7). — Auch das Genie steht beim künstlerischen Schaffen unter dem Zwange der Wirklichkeit, weil es die im Geist erschaffene und geschaute Idealgestalt nie vollkommen darstellen kann. Aber durch Anschauen des Ideals wird es dem Künstler immer mehr gelingen, die Spuren menschlicher Bedürftigkeit auszulöschen und das Werk zum Ausdruck des Ewigen und Göttlichen zu machen (Str. 8 u. 9). — Auf dem sittlichen Gebiet herrscht der Widerspruch zwischen Wollen und Vollbringen. Keine menschliche Tat ist der Erhabenheit des Sittengesetzes angemessen, weil dieses unerfüllbar ist. Im Reiche des Ideals wird das Gesetz als das uns Angemessene und Würdige empfunden. Es wird damit ein Gegenstand des freien Wohlgefallens, bleibt kein Zwang mehr und verwandelt sich in ein Schönes, das eins mit unserm Willen geworden ist. Im gereinigten Menschen klingen Pflicht und Neigung harmonisch zusammen, er kommt zur Stufe der sittlichen Freiheit, er wird eine „schöne Seele". Die Furchtbarkeit der Schuld verschwindet (Str. 10 u. 11). — Auch die Furchtbarkeit des eigenen und fremden Leidens wird gebrochen, weil aller Schmerz durch die Kunst gemildert wird. Der Untergang des tragischen Helden erschüttert uns, aber trotzdem sind wir erhoben, weil der Held sich frei macht von aller Naturgewalt und weil das Unsterbliche siegt. Leiden und Tod verlieren ihre Schrecken, und wir bewahren Ruhe auch trotz der Wehmut. — Zusammenfassung des Inhalts durch das Bild von der Himmelfahrt des Gottmenschen Herkules Str. 14—15. Dieser ringt mutig in schweren Lebenskämpfen und vergeistigt sich schon auf Erden. Zum Lohn wird er beim Eingang ins Reich der Schönheit und Erhabenheit völlig verklärt und genießt ewige Götterseligkeit. Jeder Mensch kann sich vom Zwang der Wirklichkeit und Sinnlichkeit selbst erlösen durch heldenhafte Gestaltung des Lebens, wozu er Kraft erhält durch Aufschwung ins Reich der Schönheit. Ewig muß der Mensch im Leben kämpfen, ewig aber die unbefriedigte Seele aufwärts zu den Idealen richten und so das irdische Leben zum göttlichen erheben. Das Ziel dieser Erlösung durch die Kunst ist die Vollendung des Menschenlebens in der Schönheit. Das Gedicht ist somit der künstlerische Ausdruck für den Inhalt der „Briefe über ästhetische Erziehung". Gedanke und Bild sind völlig eins geworden. Beachte den Strophenbau (Weiterführung des Gedankens in den 4 letzten Zeilen), die musikalischen Wirkungen und die Prägung neuer Sprachformen! — **Der Spaziergang:** Kulturgeschichtliche Elegie, die auf dem Gegensatz von Kultur und Natur beruht. Sie gibt eine Reihe Landschaftsbilder als Sinnbilder des Entwicklungsganges der Menschheit von den Anfängen bis zum Umsturz bei der Überkultur. Drei Teile: Die Arbeit des Land-

mannes, mit der Natur einig, stellt den Naturzustand dar. Auch in kleinen städtischen Siedlungen herrschen noch natürliche Lebens- und naturgemäße Entwicklungsformen. Mit dem Wachstum der Städte treten die Kräfte nach verschiedenen Zwecken auseinander, scheiden sich die Stände, entsteht Bürgertugend, Vaterlandsliebe, Gewerbe, Handel und Schiffahrt, Kunst und Wissenschaft. Aber die Höhe der Kultur und des Wohlstandes hat als Schattenseiten Unnatur und Sittenverderbnis. Die Einheitsbande mit der verachteten Natur zerreißen, Genußsucht und Zügellosigkeit treten hervor; Gehorsam, Sitte und Pflicht wird mißachtet. Der Abschluß ist der Bruch mit allen natürlichen Sittlichkeitsgesetzen durch den Umsturz (Blick auf die französische Revolution!). Von diesem schauerlichen Bilde seines Gedankenfluges wendet sich der Dichter zu der ihn umgebenden Natur zurück. In unberührter Einsamkeit faßt er das Leben wieder reiner auf. Der Gegensatz von Kultur und Natur löst sich bei der vollendeten Menschheit, die von der Überkultur zum natürlichen Wesen zurückgekehrt ist. Das „Zurück zur Natur" gilt aber nicht der rohen, sinnlichen Natur, sondern der reinen und mit der Kultur versöhnbaren. Verwirklicht sah Schiller diese Einheit bei den „naiven" Griechen, die ganz mit der Natur lebten. Die Sonne Homers möge auch uns scheinen! Landschafts- und Naturgefühl tritt in der Elegie stärker hervor. Distichen! — 1798: **Das Eleusische Fest:** Die eleusinischen Mysterien waren der Geheimdienst der Göttin Demeter (Ceres). Das Gedicht ist der Chorgesang zu einem Erntefest, bei dem Ceres als Begründerin des Ackerbaus gefeiert wird. Unter den wilden Höhlenbewohnern (Troglodyten), Hirten und Jägern hat Ceres den Ackerbau eingeführt, indem sie ihnen aus Mitleid mit der entadelten Menschheit das Samenkorn schenkte (Str. 2—13). Mit der Seßhaftigkeit schwand die tierische Roheit und entwickelten sich die Begriffe des Eigentums, der Ordnung und des Rechts, Handwerk, Städtebau und bürgerliches Leben (15—26). Der Ackerbau erscheint als Grundlage für die Entwicklung der Gesittung und bürgerlichen Ordnung. Es handelt sich also um die Entwicklung des Menschen zur Menschlichkeit vom Anfange an. Die Chorstrophen 1, 14 und 27, die den Rahmen für die beiden Hauptteile bilden, haben als Ausdruck der Freude leichtere, dreisilbige Takte, während in den erzählenden Teilen gemessene zweisilbige Takte gewählt sind. — 1799: **Das Lied von der Glocke:** Der Bau ist geschlossen. Das Lied besteht aus 10 Arbeitssprüchen, welche den Glockenguß durch alle Stufen begleiten, und 9 darangeschlossenen Betrachtungen des Meisters. Ihr Thema wird in der zweiten Betrachtung ausgesprochen: die Glocke steht in Beziehung zum menschlichen Leben, weil sie dessen wichtigste Ereignisse mit ihrem Klange begleitet. Das wird angewandt in Betr. 3—6 auf die Begründung, Fortentwicklung und Zerstörung des Familienlebens (Jugend, Ehe, Feuersbrunst, Tod), in Betr. 7—8 auf die Begründung, Entwicklung und Zerstörung des Lebens in Gemeinde und Staat (Entwicklung auf Grundlage gesetzlicher Ordnung durch fleißige Arbeit bis zum Wohlstand, der durch den Umsturz zerstört wird). Die Betrachtungen sind innerlich mit dem Thema verknüpft, weil in allen das Läuten der Glocke vorkommt, aber auch mit den Arbeitssprüchen, weil auch jede einzelne Stufe des Glockengusses Beziehung zum menschlichen Leben hat. Daher schließt sich äußerlich jede Betrachtung an die vorige und zugleich an den vorhergehenden Meisterspruch an. — Die Entstehung der Glocke wird zum Gleichnis für das Dasein des einzelnen und des

Staates. Das menschliche Leben von der frühesten Jugend bis zum Tode zieht vorüber, der Bürgerfriede im ruhigen Staat und der Aufruhr, bis schließlich die Aussicht auf eine Gesellschaftsordnung der Zukunft eröffnet wird, die auf Liebe und Brüderlichkeit gegründet ist. Mit dem Hinweis auf die ewigen und göttlichen Mächte klingt das Gedicht bei der Glockenweihe aus. Das Lied hat allgemein-menschlichen Gehalt, weil jeder Mensch Leid und Freud der dargestellten Lebenslagen durchkostet. Mit höchstem Gedankenreichtum verbindet die „Glocke" eine edle, schlichte Darstellung, sie offenbart Schillers philosophischen Geist im Gewande volkstümlicher Kunst. Hier ist Schiller der wahre Volksdichter, der nicht zum Volke herniedersteigt, sondern es zu sich heraufzieht. Alle Gedanken haben reine Bildlichkeit: das Bild steht da und ergibt aus sich den Gedanken, es erhält nicht mehr seinen Sinn erst aus irgend einem Grundgedanken (wie im „Spaziergang" aus dem Gedanken der Kulturstufen). Das Lied ist die Krone und der Gipfel der kulturgeschichtlichen Gedichte Schillers. Der ganze Gehalt ist deutsch: in allen Bildern wird deutsches Wesen und deutsche Art geschildert, deutsche Jugend, deutsche Familie und deutsches Bürgertum mit dem Sinn für Ordnung und Pflicht, Freiheit und Heimat. Das „Lied von der Glocke" ist die Verklärung deutschen Bürgertums nach der lebenswirklichen und idealen Seite und steht auf der Stufe und im Lebenskreise von Goethes „Hermann und Dorothea". Die Bilder sind anschaulich und voll mannigfaltiger Bewegung, so die meisterhafte dramatische Schilderung der Feuersbrunst. Die Sprache ist von unvergleichlicher Tonfülle, Malerei und Pracht. Reiche Schönheit im Satzbau, Wechsel im Rhythmus und Reim! — Die Entstehungszeit umfaßt die Jahre 1788—99. Schon in Rudolstadt hat Schiller zu Studienzwecken eine Glockengießerei besucht; das vollendete Gedicht ist im Musenalmanach für 1800 erschienen. Zum Glockenguß: In der Dammgrube wird die Glockenform hergestellt, die aus 3 Teilen besteht. Auf dem Kern, der die Gestalt des inneren Hohlraums hat, liegt die Dicke aus Lehm, von der Form der zu gießenden Glocke, darüber der Mantel. Nach dem Brennen wird die Lehmdicke entfernt. In den Hohlraum zwischen Kern und Mantel fließt die Glockenspeise durch den Henkel hinein. Die weitere Handlung ist aus den Arbeitssprüchen ersichtlich.

Den Übergang von der Gedankenlyrik zu den Balladen bilden 3 Gedichte: **Klage der Ceres** 1796: Das Gedicht enthält den Klage- und Trostgesang der Göttin des Ackerbaues, deren Tochter Persephone (Proserpina) von Hades geraubt ist. Eine Verbindung mit der Tochter stellen die Pflanzen her, weil diese mit den Wurzeln in die finstere Unterwelt reichen, mit den Blättern aber zum Sonnenlichte streben. Die Pflanzen sind Abbild der Versöhnung zwischen Nacht und Licht, Tod und Leben und spenden der Mutter Trost. Das Gedicht ist eine lyrische Ballade: Aussprache des Gefühls auf epischem Hintergrund. — **Kassandra** 1802: Fern vom Freudenjubel und von der Hochzeit der Schwester sieht die Seherin allein den grauenvollen Untergang Trojas sich vollenden. Sie hat von Apoll die Gabe des Weissagens erhalten, kann aber machtlos das traurige Geschick nicht abwenden. Alle Lebenden sind im Irrtum, und das ist gut. Das Wissen der Zukunft ist ein „falsch Geschenk", das der Priesterin Jugendfreude geraubt und Liebesglück zerstört hat. Kassandra stößt mit ihrem Warnungsruf auf Unver-

stand und Unglauben und versinkt in Hoffnungslosigkeit, die durch den Tod des Achill gerechtfertigt wird. Klage der Kassandra auf epischem Hintergrund. — **Das Siegesfest** 1803: ein Gegenbild zur Kassandra. Die zu Schiff von Troja heimkehrenden Helden geben durch Reden ihre Meinungen und Gesinnungen kund. Trotz aller Vergänglichkeit der Dinge müssen sich Sieger und Besiegte über Trübsinn und unfruchtbare Trauer zum weltfreudigen Lebensgefühl erheben und tätig den Augenblick benutzen. Die gefallenen edlen Helden leben in der Dichtung ewig fort. Die Str. 3—9 gelten den Siegern, 10—13 den Besiegten. Die 4 letzten Zeilen jeder Strophe enthalten die Zusammenfassung durch den Chor. Das Lied war urspr. für den geselligen Kreis des „Mittwochskränzchens" Goethes bestimmt.

b) **Balladen** (meist 1797—98).

Nach Entstehungszeit und Wesen bilden Schillers Balladen den *Übergang von der Gedankenlyrik zur reinen Darstellung des Dramas*, verbinden also die Richtung auf das Gedankenhafte mit episch-dramatischer Darstellung. Es handelt sich in ihnen um kühne und erhabene Taten, um Kampf mit gefährlichen Naturelementen (Hero und Leander), um das Heldentum geistiger und sittlicher Kraft (Kampf mit dem Drachen) und um das Wirken der antiken Schicksalsmacht oder der christlichen Vorsehung. Manche Balladen gestalten also mehr *Gedanken* über Menschenschicksal, Heldentum und Sittlichkeit, andere lassen das *Walten der göttlichen Weltordnung* hervortreten. Stets siegt die sittliche Gerechtigkeit, stets offenbart sich die Gottheit als gerechte Fügung, die den Guten schützt und am Ungerechten Vergeltung übt. Rein sittliche Gedanken liegen beim „Kampf mit dem Drachen" und bei der „Bürgschaft" zugrunde. Der Gedanke geht bei allen Balladen aus der Handlung hervor, er bildet niemals eine angehängte moralische Lehre.

Der *Aufbau* der Balladen ist *dramatisch*. Im Streben nach Anschaulichkeit der Schilderung legt Schiller die Einführung episch breit an, flicht sie manchmal sogar als Erzählung in die Erzählung ein. Ist aber der Hörer in die rechte Stimmung versetzt, so zieht sich der Bericht auf die Hauptpunkte des Geschehens zusammen; blitzartig bricht dann die Katastrophe herein, und schnell und wirkungsvoll folgt der knappe Abschluß (Kraniche, Ring des Polykrates). Dramatisch ist ferner die Kontrastwirkung, die sich aus dem Widerstreit äußerer oder seelischer Mächte ergibt und meist eine tragische Stimmung hervorruft (Taucher, Kraniche des Ibykus, Kampf mit dem Drachen). Zuletzt zeigt auch der Dialog und die Einführung der Menschenmenge, welche die Handlung miterlebt, den dramatischen Dichter. — Den Einfluß der Goethischen Gegenständlichkeit zeigen Beispiele *epischer Schilderung*: die Katzen im „Handschuh", der Gottesdienst im „Eisenhammer", die Theatervorstellung mit dem Eumenidenchor in den „Kranichen des Ibykus". — Der *Stoff* der *Goethischen Ballade* liegt im Bereich dunkler Natur-

mächte und märchenhafter Sagen, daher überwiegt die Stimmung des Schauerlichen, Geheimnisvollen und Dämonischen, das Dämmerlicht. Schiller entnimmt der Geschichte oder geschichtlichen Sage klare und helle Stoffe, daher überwiegen die dramatischen und epischen Bestandteile den lyrischen Gehalt. Bewundernswert ist der Glanz der Verse, die Fülle und Anschaulichkeit der Darstellung, gleichviel ob bei antiken oder mittelalterlichen Stoffen. Die Balladen sind ebenso volkstümlich geworden wie das Lied von der Glocke. Auch hier erscheint Schiller als der Volksdichter, wie er in der Beurteilung der Bürgerschen Gedichte gefordert war.

Zu einzelnen Balladen: 1797: Der Taucher: In der Geschichte vom sizilischen Taucher Nikolaus (unter Kaiser Friedrich II.), die den Rohstoff für das Gedicht ergab, will der Taucher einen Beutel Gold für sich heraufholen. Hier dagegen ein Kampf mit den Naturelementen, um Ehre und Liebe zu gewinnen. Da der Jüngling selber die Erkenntnis ausspricht, daß der Mensch die Götter nicht versuchen solle, trotzdem aber zum zweitenmal in die Tiefe springt, spielt er mit seinem Leben und wird dafür bestraft. Die Schilderung des Strudels und der Meerestiefe ist, da Schiller nie das Meer gesehen, ein Beispiel der schöpferischen Einbildungs- und Gestaltungskraft des Dichters. Die Ballade hat, wie durchgängig Schillers Balladen, vierfüßige Verse, und zwar den freien vierhebigen Vers, den auch „Die Bürgschaft" und „Der Graf von Habsburg" aufweisen. Die Senkung hat ein oder zwei Silben, selten drei (V. 49, 108), sie fällt in der Schlußzeile zwischen „bringt" und „keines" aus. Stabreim, Häufung des „Und". — **Der Handschuh:** Wagestück des Mannesstolzes gegenüber weiblicher Laune. Freie Hebungsverse mit verschiedener Zahl der Hebungen; Malerei der Sprache. — **Ring des Polykrates:** Der antike Gedanke vom Neid der Götter als Schicksalsmacht und von der Wandelbarkeit des Irdischen tritt stark hervor. Polykrates wurde wahrscheinlich später in Asien gekreuzigt. — **Kraniche des Ibykus:** Meisterstück der Balladendichtung! Die Kraniche sind die „Schicksalshelden", die äußerlich die Einheit des Gedichts herstellen. Der Eumenidenchor singt von der Verfolgung der Verbrecher durch die Rachegöttinnen. Die Aufdeckung des Mordes an Ibykus erfolgt auf natürliche Weise durch Zusammentreffen äußerer Vorgänge mit Gemütsbewegungen der Mörder. Denn unter dem Bann des Chores steigt diesen beim Anblick der Kraniche die Erinnerung an ihre Untat so lebhaft auf, daß ihnen der Ausruf entschlüpft. Breite Schilderung des Völkergewimmels und der Theateraufführung; der Eumenidenchor führt in die unheilschwangere Stimmung ein, dann erfolgt der knappe Abschluß. Verbindung der Handlung mit dem Naturleben. — **Gang nach dem Eisenhammer:** Gott schützt die Unschuld und straft die Bösen. Sühne aber viel künstlicher als in den Kranichen. Der Zufall droht an die Stelle der Naturnotwendigkeit und der göttlichen Vorsehung zu treten; die strafende Gewalttat ist willkürlich befohlen; der kindlich fromme Fridolin wird durch eine Art Wunder gerettet. Die „Kraniche" besitzen in höherem Maße die erhabene Stimmung sittlicher Würde. — 1798: **Kampf mit dem Drachen:** Sieg über den Drachen durch Mut und Besonnenheit; größerer Sieg über sich selbst. Die Vereinigung von Kraft und Demut erscheint als ritterliche Tugend. Das

Gedicht wirkt wie ein dramatischer Auftritt auf der Bühne. — **Die Bürgschaft:** Die Freundestreue, die griechische Tugend, siegt über alle Fährlichkeiten und über den Selbsterhaltungstrieb. Der grausame und argwöhnische Tyrann hält die Treue für einen leeren Wahn und glaubt, daß Möros sich auf Kosten eines andern retten will. Der Urlaub soll ihm einen Beweis für die Richtigkeit seiner Meinung liefern (Str. 3). Gegen alles Erwarten muß der überwundene Tyrann das Vorhandensein der Treue anerkennen. — 1803: **Der Graf von Habsburg:** Bewegende Enthüllung des göttlichen Waltens. Prächtige Schilderungen: die Krönungspracht, die Erzählung des Priesters. — Beachte die paarweise Entstehung der Balladen: ein mittelalterlicher Stoff und ein antiker folgen einander (Handschuh — Ring des Polykrates; Kraniche — Eisenhammer; Kampf mit dem Drachen — Bürgschaft).

C. Schillers Dramen

a) Jugenddramen.

1. Die Räuber 1781.

Das Drama zeigt 2 Handlungsreihen: das Räuberdrama mit der tragischen Hauptperson Karl Moor und das Familiendrama mit der Hauptperson Franz Moor. Beide Handlungen gehen nebeneinander her, bis sie im 4. Aufzug beim tragischen Austrag zwischen Karl und Franz zur Einheit zusammengeschlossen werden.

a) Räuberdrama: Karl schwärmt revolutionär für wahres Menschentum, heldenhafte Taten, Natur und Freiheit und ist dabei ein Vertreter weicher Empfindsamkeit. Durch den Betrug seines Bruders wird die Vergebung des Vaters für seine Jugendstreiche vereitelt. Weil seine Bitte abgeschlagen ist, verliert Karl den Glauben an die Gerechtigkeit des Vaters und an die Menschheit überhaupt. Er will den Weltrichter spielen, die für ihn zerstörte Weltordnung wieder herstellen und die bestehende Ordnung der Ungerechtigkeit und Unvernunft vernichten. Karls große und edle Absichten auf Heraufführung einer neuen Menschheit sind verknüpft mit selbstherrlicher Überhebung, weil sie in Gottes Weltregierung eingreifen. Die Verwirklichung seiner Pläne führt Karl auf den Weg des Verbrechens, als er sich mit einer Bande gemeiner Räuber verbindet. Aus Karls großem Wollen entspringt Irrtum und Schuld: einmal hat Karl aus seinem Einzelleiden das Recht genommen, die Weltordnung zu verbessern, dann will er die Verbesserung durch Gesetzlosigkeit und Greuel erreichen. Höhepunkt der Handlung ist der Auftritt „An der Donau" im 3. Aufzug: Versunken im Anblick der allein unverdorbenen herrlichen Natur fühlt Karl den Abstand zwischen seinen hohen Absichten und ihrer Verwirklichung und schwankt zwischen Reue und dem Gefühl des Gebundenseins an die Räuber, an die er sich wegen ihrer Treue für immer gekettet. Die Sehnsucht nach Amalia und der Kindheit läßt ihn nach Franken zurückkehren. In der Heimat erhält er Klarheit über das Verbrechen des Franz. Beim tragischen Austrag muß auch Karl den Untergang finden. Karl läutert seinen Eigenwillen, indem er seine Schuld erkennt, opfert Amalia und unterwirft sich dem Sittengesetz und der bekämpften Ordnung, indem er sich dem weltlichen Richter übergibt.

Durch seinen freiwilligen Tod sühnt er seine Schuld, und zugleich siegt die sittliche Weltordnung, die unerschütterlich auch über dem stärksten Willen steht.

b) Familiendrama: Franz ist das Gegenbild seines Bruders. Sein selbstsüchtiger und kalter Verstand kennt keine Familienbande, keine sittlichen Gebote und keine Menschlichkeit. Er ist der Vertreter einer niedrigen materialistischen Weltanschauung. Der verruchte Bösewicht spinnt eine plumpe Intrige gegen seinen Bruder, um die Grafschaft an sich zu bringen, und fordert Gott und die sittlichen Mächte freventlich heraus. Höhe der Handlung liegt im 3. Aufzug, als Franz, trunken vom Mahle, sich an Amalia vergreifen will. Auch über Franz muß die sittliche Weltordnung siegen. In Gewissensqual und Todesangst erkennt er Gott und das Gute an und gibt sich, innerlich vernichtet, selbst den Tod. — Die zeitlichen Kämpfe sind bei beiden Brüdern auf ewige und allgemeine Lebenskämpfe zurückgeführt. Im Grunde handelt es sich um den Kampf mit der sittlichen Weltordnung. Beide Brüder zerschellen an den sittlichen Rechten der Menschheit. Hierdurch erhebt sich das Stück über ein bloßes Anklagedrama. Das ist es, weil es leidenschaftlich zur Befreiung von den Mißständen in Staat und Gesellschaft aufruft und Gericht über die Ungerechtigkeit in der Welt und über die Knechtung der Menschen hält. Das Drama enthält das Rousseauische Ideal von der Rückkehr zur Natur. In den böhmischen Wäldern errichtet Karl seine Bande, und nur der natürliche Mensch erscheint wahrhaft frei. Aber durch den Sieg der sittlichen Weltordnung erheben sich die „Räuber" schon über das Rousseauische Naturevangelium.

Der mit Bühne und Welt unbekannte Jüngling Schiller erwies sich durch die „Räuber" als der geborene Dramatiker. Er offenbarte darin schon die Richtung seines Wesens und die Eigenart seiner späteren Tragödie. Schillers Natur ist auf die sittliche Idee gerichtet. Daher erscheint das Einzelgeschick mit der sittlichen Weltordnung verknüpft. Auch die Grundformel der Tragödie ist mit den „Räubern" festgelegt: eine Gegenbewegung von Einzelwillen und Weltordnung, Lebenwollen und Leidenmüssen, Freiheit und Notwendigkeit. In diese Gegensätze gestellt, muß der großwollende Karl leiden und scheitern. Auch die Idee der Freiheit, die nach Goethes Wort in verschiedenen Formen alle Werke Schillers durchzieht, findet sich schon im Erstlingsdrama. Karl ist mit dem Freiheitsdrang der Stürmer und Dränger erfüllt. Allein die Freiheit brütet Kolosse aus, während das Gesetz keinen großen Mann erzeugt. Ziele wie Herrschaft und Freiheit finden sich auch in den späteren Tragödien, und auch dort bleibt es stets das „gigantische Schicksal, welches den Menschen erhebt, wenn es die Menschen zermalmt".

Weil der Kampf zwischen Mensch und Welt ewig ist und die sittliche Ordnung hinter den Kämpfen steht, haben die „Räuber" ihren Wert und ihre hinreißende Sturmkraft noch nicht eingebüßt, trotzdem sie einen romanhaften, unnatürlichen Inhalt vorführen und mit dramatischen Mängeln behaftet sind (z. B. Unwahrscheinlichkeiten

wie die Erkennungen des 4. Aufzuges; farblose, einseitige oder unglaubhafte Charakterzeichnung bei Amalia, Franz, Karl und Vater Moor; die schleppende Weiterführung der Handlung im 2. und 3. Aufzuge; der grelle und übersteigerte Ausdruck). „Unbekannt mit Menschen und Menschenschicksalen, maßte ich mir zwei Jahre vorher an, Menschen zu schildern, ehe mir einer begegnete" (Schiller).

2. **Die Verschwörung des Fiesko zu Genua** 1783.

Die blühende Republik Genua, vom Dogen Andreas Doria regiert, ist in Gefahr, ihre freie Verfassung durch den Neffen des Dogen zu verlieren. Graf Fiesko leitet mit staatsmännischer Verstellung und Tatkraft eine Verschwörung gegen die Dorias ein. Die eigentliche Wurzel seines Freiheitsdranges ist aber Ruhmsucht und Ehrgeiz. Denn anstatt nach dem Sturz der Dorias republikanischer Mitbürger zu werden, unterliegt Fiesko nach kurzem Seelenkampf der Versuchung, Herzogswürde und Alleinherrschaft an sich zu reißen. Seine Schuld an der Sache der Freiheit verursacht seinen Fall. Fiesko, ein Beispiel „des wirkenden und gestürzten Ehrgeizes", wird von Verrina ins Meer gestoßen.

Die Entwicklung des Charakters Fieskos ist nicht klar gezeichnet. Tragischer als Fiesko ist Verrina, der Republikaner aus starrer Überzeugung. Da auch seine Tochter Opfer des jungen Doria wird, setzt er sich als Lebensziel den Sturz der Dorias und den Sieg der republikanischen Partei. Verrinas bester Freund Fiesko ist der Einzige, der die Freiheit verschaffen kann, und ihn muß Verrina mit eisernem Entschluß dem republikanischen Gedanken zuliebe töten, als er in ihm den „gefährlichsten Tyrannen" zu erkennen glaubt. Trotz dieses Opfers geht die Sache der Freiheit verloren, und der Gebrochene beugt sich dem heimkehrenden Andreas. Verrina handelt aus starren Parteigrundsätzen und vollzieht daher an Fiesko nicht das Urteil einer höheren sittlichen Ordnung. Da die Herrschaft der Dorias fortdauert, hat der Tod Fieskos Zweck und Notwendigkeit verloren: wie unter Andreas wäre auch unter Fiesko ein blühendes Genua möglich gewesen. — Eine bewundernswürdige Erfindung Schillers ist der Mohr, der Mittelsmann für Fieskos Vorbereitungen zur Verschwörung und ein Meisterwerk der Komik.

Schillers Natur war auf die weit ausgreifenden Angelegenheiten der Menschheit und die Kämpfe gewaltiger Menschen gerichtet. Herrennaturen, die große Kämpfe ausfochten, fand Schiller in der Geschichte, und daher wurde er im „Fiesko" zum erstenmal zum geschichtlichen Drama geführt. Im „Fiesko" mußte ein reichhaltiges Gesellschaftsbild dargestellt und eine politische Bewegung mit Volksmassen glaubhaft entwickelt und gezeichnet werden: von der Phantasiewelt der „Räuber" ging der Weg zur Wirklichkeitsschilderung. Auch hier handelte es sich um Menschheitskämpfe, um Freiheit und Herrschaft. Aber an die Stelle des allgemeineren und ergreifenderen Kampfes der „Räuber" um die sittliche Weltordnung trat nur ein Staatsstreich in einem kleinen Gemeinwesen. Daher fehlte dem ersten tastenden Versuche Schillers auf dem Felde des geschichtlichen Dramas die „lebendige Glut" der Räu-

ber, das Persönlich-Erlebte und das Erhabene. Auch ist die Zeichnung der Frauen noch mißlungen und die Sprache unangemessen.

3. Kabale und Liebe 1784.

Ferdinand, der idealistische Sohn des gewissenlosen und verbrecherischen Präsidenten von Walter, liebt Luise, die Tochter des Stadtmusikus Miller. Der Präsident will seinen Sohn jedoch zur Heirat mit der Lady Milford, der bisherigen Geliebten des Fürsten, zwingen, um seinen Einfluß am Hofe zu erhalten. Ferdinand widersetzt sich der Gewalt seines Vaters, der darauf zur List greift. Er läßt den alten Miller gefangen nehmen. Luise, besorgt um das Leben ihres geliebten Vaters und wehrlos der Macht des Präsidenten preisgegeben, schreibt in ihrer Trostlosigkeit und Angst einen ihr diktierten Liebesbrief an einen Hofmarschall, um ihren Vater zu befreien (Höhe!). Der Brief wird dem Ferdinand in die Hände gespielt. In verblendeter Eifersucht glaubt dieser an Luisens Untreue und rächt den vermeintlichen Verrat, indem er ihr Gift gibt. Vor ihrem Tode klärt ihn Luise über den Betrug auf. Ferdinand tötet sich, und die Schuldigen werden entlarvt.

Die Vertreter der verdorbenen Welt verüben Frevel gegen die Liebenden und damit gegen die Liebe als Naturrecht der Menschheit. Sie erfahren die weltüberwindende Kraft der Liebe, welche die Bosheit sittlich besiegt, wenn auch das Schicksal der Liebenden an althergebrachten Standesvorurteilen und höfischen Ränken scheitert. Die Bosheit vernichtet sich selbst, aber auch die Liebenden werden gerichtet. Ferdinand, weil er selbstsüchtig Luise aus der Gebundenheit ihres bürgerlichen Lebenskreises gerissen, sich selbstherrlich zu ihrem Gott und Teufel gemacht und sie eigenwillig nach dem Naturrecht als sein Geschöpf betrachtet hat; Luise, weil sie durch ihre Liebe nicht zu Freiheit und Kraft gelangt ist, sondern zwischen Kindespflicht, religiösen Bedenken und herkömmlichen Anschauungen geschwankt hat. Die Liebenden werden durch Leidenschaft oder Schwäche Opfer der Bosheit. So scheitert ihre Liebe nicht nur an äußeren Widerständen, sondern auch aus inneren Ursachen.

Die künstlerischen Fortschritte Schillers: Die Handlung ist einheitlich („Räuber" 2, „Fiesko" 3 Handlungsreihen), der Bau ist mustergültig (bes. die Einführung und der hochdramatische Abschluß des 2. Aufzuges), die Darstellung des höfischen und bürgerlichen Lebenskreises ist scharf und wahr, die Charakterzeichnung ist vertieft (bes. fein entwickelt der Musikus Miller, ein aufrechter Ehrenmann voll Derbheit und Liebe und dabei doch der Angehörige des geknechteten Bürgertums; — Luise ist das erste lebensechte weibliche Wesen, das dem Dichter gelungen und das auch in ihrer Sprache echt ist: die Nachahmung der von Rousseau und Klopstock beeinflußten empfindsamen Büchersprache war zeitgemäß). — Die Mängel des Dramas sind geringfügiger Art: Unklarheiten im Bilde des Präsidenten: seine Gewissensqual und die Mitteilung seiner Verbrechen an seinen „Romankopf" Ferdinand stimmt mit seinem Wesen nicht überein; ebenso Unklarheiten über den Grund des Handelns der Lady Milford, über die Ursache, weshalb Luise zur Lady gehen will; — die gewandte Haltung der Luise bei der Gegnerin ist nach dem verhängnisvollen Brief und vor der Katastrophe unnatürlich;

die Intrige mit dem Brief ist zu plump, um Ferdinands Eifersucht auf einen Schwachkopf erregen zu können.

Das Drama sprüht vom Feuer des Selbsterlebten und ruft wie die „Räuber" zum Kampf gegen die verdorbenen gesellschaftlichen Zustände der Gegenwart auf. Ein gewaltiges Anklagestück mit Rousseauischer Sehnsucht nach Natur und Freiheit: es zeigt die tyrannische Fürstenwillkür in den deutschen Kleinstaaten, die Landeskinder verkauft, um der Geliebten einen Schmuck zu schenken, und welche verbrecherische Minister duldet, wenn diese nur ihre Werkzeuge sind, es zeigt die höfische Welt in Kabale, Unnatur, Dünkel und Laster, das geduckte und geknechtete Bürgertum, kurz, die ganze Übergewalt des Schlechten in der Gegenwart. Das Drama kämpft als echter Sturmvogel der Revolution für Befreiung des deutschen Bürgertums, es bildet eine Fortsetzung der von Lessings „Emilia Galotti" eingeschlagenen Richtung des bürgerlichen Trauerspiels und ist von diesem Drama abhängig. Beide Stücke haben das gleiche Thema von der wehrlosen Stellung des Bürgertums dem despotischen Fürstenwillen gegenüber, in beiden handelt es sich um soziale Befreiung der unteren und mittleren Stände. Schillers „Kabale und Liebe" ist das erste große soziale Drama der Deutschen.

b) **Übergangszeit.**

4. **Don Carlos** 1787.

Entstehungsgeschichte. Die Entstehungsgeschichte des „Don Carlos" 1783—87 ist das Abbild des Überganges Schillers vom Sturm und Drang zur geschichtlichen Tragödie. — Nach dem Bauerbacher Entwurf von 1783 sollte „Don Carlos" ein reines Familiendrama aus dem spanischen Königshause werden: der Infant Carlos liebt seine Stiefmutter Elisabeth, die vor ihrer Verheiratung seine Braut gewesen ist, und besitzt ihre Gegenliebe. Es handelt sich wie in „Kabale und Liebe" um ein durch Unnatur und Unfreiheit getrenntes Liebespaar. Das Geheimnis der Liebe zwischen der Königin und dem Infanten wird durch die Prinzessin Eboli, deren Neigung der Prinz verschmäht hat, dem Könige verraten. Über die Liebenden bricht das Verderben herein. Die geplante Brandmarkung der Inquisition ist später bis auf einige Spuren getilgt. — In diese Liebes- und Eifersuchtstragödie kamen in der Mannheimer Zeit politische Motive. König Philipp und sein Minister Alba wurden Vertreter des Despotismus und der starren Überlieferung, Carlos erhielt politische Gedanken über Völkerglück, Freiheit und Menschlichkeit und war durch gleiche Ideale mit dem Edelmann Posa freundschaftlich verbunden. Die Königin wurde zur Verkörperung wahrer Menschlichkeit erhoben; ihre Liebe zum Prinzen fiel daher fort. So trat das Stück aus dem Rahmen des reinen Familiendramas heraus und er-

hielt zwei Themen: das Liebesdrama und die politische Handlung. — In der Dresdener Zeit erfolgte der Ausbau zum heutigen geschichtlichen Drama, das einen Kampf um große weltgeschichtliche Gegenstände darstellt. In der gehobenen Stimmung des „Liedes an die Freude" vertiefte Schiller das Motiv der schwärmerischen Freundschaft zwischen Posa und Karl und machte jenen zum Träger der politischen Gedanken von der opferfreudigen Hingabe an die Menschheit und vom neuen Staat der Gewissensfreiheit und Menschenwürde. Die politische Handlung erhielt das Übergewicht über das Liebesdrama. Daher rückte auch ihr Träger Posa als zweiter Held (neben Carlos) in den Vordergrund, und daher erfolgte die tragische Auseinandersetzung zwischen Philipp und Carlos nicht mehr allein wegen der Liebe zur gleichen Frau, sondern hauptsächlich wegen der verschiedenen Stellung zum politischen Ideal. Beide Gegner kämpften jetzt als Vertreter politischer Gegensätze, der freien Menschlichkeit und des finsteren Despotismus. Posa befreit den Prinzen von seiner Liebesleidenschaft, die ein Hindernis für die künftigen Aufgaben als Herrscher bildet, und erzieht Carlos für die Sache der Völkerbeglückung und Menschlichkeit. Der König wird von den neuen Idealen einen Augenblick ergriffen, geht ihnen dann jedoch dauernd verloren. — Strenge Einheitlichkeit fehlt dem Werke. Die neuen politischen Ideale zerstörten den alten Entwurf, gaben aber dem Drama einen unendlich tieferen Gehalt.

Entwicklung der Hauptpersonen. — **Carlos** wird bei seiner Erziehung durch Elisabeth unterstützt: er soll die Beglückung der Menschheit mit der Befreiung der Niederlande beginnen (I, 5) und sich dadurch von seiner Leidenschaft erlösen. Sein Ringen um des Vaters Herz bleibt vergeblich. Der Widerstreit zwischen Vater und Sohn ist unüberbrückbar: unnatürlicher Zwang, Despotismus, Überlieferung, kirchliche Bande und Alter kämpfen gegen Natur, Freiheit, Glauben an die Weiterentwicklung der Menschen durch Freundschaft und Liebe, gegen Menschlichkeit und Jugend. Die Verkörperung der gegensätzlichen Welten sind der Großinquisitor und Posa. Vom Vater zurückgestoßen, wird Carlos in den Eboliszenen (II, 4,7) der Leidenschaft wieder zugänglich. Die höfische Liebesintrige der Eboligeschichte ist ein Rest aus dem alten Entwurf und daher dem neuen politischen Gedankengang fremd, sie wird durch Posa im Auftritt im Karthäuserkloster (II, 15) abgebrochen, wo Posa Carlos auf den rechten Weg zurückführt. Die Entwicklung des Prinzen wird vollendet durch den Tod Posas, ein tiefschmerzliches Ereignis für Carlos und ein Beispiel höchster Selbstaufopferung. Der Prinz wird dadurch von seiner Leidenschaft befreit und nimmt die Beglückung der Menschheit als teures Vermächtnis des Freundes auf sich. An der Leiche Posas bekennt er sich zur idealen Sache und löst sich von Philipp. Aber rohe Gewalt, nicht eine verletzte höhere Ordnung, stürzt den Prinzen in den Tod, und der düstere Ausgang wird nur durch die Gewißheit gemildert, daß der ideale Glaube des Carlos schließlich über die Mächte der Finsternis siegen werde. —

Philipp hat ein echt tragisches Schicksal. Von Eifersucht geplagt, einsam in nichtiger Umgebung, sehnt er sich nach einem wahren Menschen und findet ihn in Posa. Dieser tritt vor den Weltbeherrscher als Träger des Menschlichkeitsgedankens: ein für beide *entscheidender Augenblick ihres Daseins* (III, 10). *Posas Rede*, der Nathanerzählung nachgebildet, ist der Hymnus von der idealistischen Begeisterung des 18. Jahrh. für das Menschenglück. In scharfem Gegensatz stellt Posas Predigt Despotismus und freies Menschentum einander gegenüber und bildet für den König ein Spiegelbild und eine Gewissenskündigung. Der Despot herrscht über tote Maschinen, aber im freien Staat wird Freiheit des Gewissens und der Wert der Persönlichkeit anerkannt und damit alle Lebenskraft geweckt. Der König scheint durch Posas Freimut für die Wahrheit gewonnen, entläßt die Höflinge, die ihn durch seine Eifersucht beherrschen wollen, und läßt von seinem Argwohn gegen die Königin. Aber in seiner Entwicklung zur Menschlichkeit tritt ein Bruch ein, als er sich nach dem selbstanklägerischen Brief Posas von dem einzigen wahren Menschen getäuscht glaubt. Philipp nimmt die alten Höflinge wieder an und läßt Posa töten. An dessen Leiche findet er durch Carlos die furchtbare Erkenntnis der Wahrheit: Posa hat ihn verachtet und ihn um Carlos' willen zum Mörder gemacht. Da erniedrigt sich der Erdengott in Demut unter seinen Meister, den Großinquisitor, und ergibt sich dieser Verkörperung der Welthierarchie. Menschlichkeit und natürliches Gefühl in ihm sind tot: er überliefert der Inquisition seinen eigenen Sohn zur Rache, und die Rechtfertigung dafür gibt die Religion der Liebe. *Philipps Entwicklung führt zum entgegengesetzten Pol wie die seines Sohnes.* — **Posa** wird durch seine Rede der Vertraute des Königs und lenkt zugleich den Gang des Dramas in die politische Bahn. *Die politische Handlung muß im 4. Aufzug mit der ursprünglichen des Liebesdramas verknüpft werden.* Das Ziel, die tragische Auseinandersetzung zwischen Vater und Sohn, soll jetzt Posa durch eine Tat herbeiführen, welche den König der Menschheit wieder entfremdet, den Prinzen ihr aber auf immer gewinnt. Posa opfert sich selbst, damit Carlos seine Pläne für Völkerglück und -freiheit einst ausführen könne. *Diese Verbindung der beiden Pläne ist nur mit Gewaltsamkeiten möglich gewesen:* Posas klares Bild verändert sich, weil sein Tun unverständlich wird. Posa verschweigt ohne Grund dem Prinzen und der Königin sein Gespräch mit dem König und ruft dadurch Carlos' Mißtrauen hervor, wo er dessen Vertrauen besitzen müßte. Kopflos verhaftet er den Prinzen bei der Eboli, ohne zu wissen, ob dieser seine Liebe zur Königin verraten hat, und ohne ihn aufzuklären. Unnötig ist die Verhaftung, weil Posa gegen rachsüchtige Angaben der Eboli als Vertrauter des Königs seinen Einfluß geltend machen konnte. Wenig glaubhaft ist die Täuschung des Königs durch den aufgefangenen Brief, verfehlt ist *Posas Selbstopferung*. Diese geschieht übereilt, weil Posa mit Carlos fliehen konnte; sie verhindert gerade Karls Flucht, reißt den Prinzen mit in den Tod und bringt das ideal-politische Werk an den Niederlanden und an der Menschheit zum Scheitern. Posas Selbstopferung besitzt *ideelle Notwendigkeit*, weil sie nach Schillers Gedankengang von der Idee des Werkes — zur Erziehung des Carlos und zur Herbeiführung der tragischen Auseinandersetzung — gefordert wird. Dagegen *fehlt* dem Tode Posas die *psychologische Notwendigkeit*, weil er weder durch Posas Charakterentwicklung noch durch den Zwang

der Verhältnisse genügend begründet wird. Es besteht überhaupt keine lückenlose seelische Entwicklung Posas im Zusammenhang mit der Idee des Werkes; Seelenentwicklung und Idee klaffen auseinander. Daher macht Posas Todesentschluß auch nicht als etwas Allgemeingültiges, Typisches den Eindruck objektiver Notwendigkeit, sondern bleibt ein unglaubhafter Einzelfall, eine heldenmütige Torheit. Die Ursache davon, der Riß zwischen den beiden Plänen, läßt auch den 4. Aufzug in 7 Teile zerstieben (die Entwicklung der Einzelpersonen ist zu verfolgen!).

Schillers Fortschritte: Übergang vom Naturalismus zum Kunststil. — Wie alle größeren Dramatiker (Goethe, Kleist, Hebbel u. a.) schritt auch Schiller vom Naturalismus zum Kunststil. Inhaltlich zeigte sich der Naturalismus in Schillers Jugenddramen durch das Vorwalten der Tendenz. Im „Don Carlos" war die Tendenz veredelt und gedämpft.

Bis zur Mannheimer Zeit vertrat Schiller im Gegensatz zu Goethe den Grundsatz, daß das Drama den Hörer moralisch bessern müsse. Daher hatte er auch in seinen Jugendwerken über die dargestellte Wirklichkeit ein außerkünstlerisches Werturteil ausgesprochen, nämlich den Rousseauischen Protest gegen die verbitternden Zustände der Gegenwart. Dieser Kampfesruf ist im „Don Carlos" verschwunden, und das Glück wird nicht mehr in der Rückkehr zum natürlichen Menschentum gefunden. Durch die Beschäftigung mit der Geschichte war dem Dichter die Erkenntnis höherer Ideale und großer geschichtlicher Zwecke aufgegangen. Mit tieferem Blick sah er jetzt in den Geschicken der Personen Menschheitsfragen, und daher weitete sich das Familiendrama allmählich zu einem Kampf der Menschheitsgeschichte aus. Jetzt klang der Glaube an die Macht des Guten und an den Fortschritt der Menschheit durch, die Begeisterung für Freundschaft und Liebe, für Menschenglück und Menschenwürde, und das Glück bestand nun in selbstlosem Dienst inmitten der Menschheit, im „Vorwärts zur reinen Menschlichkeit!" Nicht mehr durch den Umsturz wie in den „Räubern", nicht durch die Republik wie im „Fiesko", sondern durch den Idealstaat der Aufklärung, durch das Staatswesen eines Joseph II. oder Friedrich d. Gr. ist politische Freiheit und Erneuerung der menschlichen Gesellschaft zu erreichen. An die Stelle des revolutionären Urteils von der Vernichtungswürdigkeit der Gegenwart setzte Schiller neue Ziele: die Forderung von der Weiterentwicklung zum Ideal eines freien und edlen Menschentums in einem Staatswesen, das auf Menschenrechte, Gedanken- und Redefreiheit gegründet ist. Freilich ist die begeisterte Verkündigung des Ideals von der erhöhten Menschheit durch Posa noch Mahnung „wider die Tyrannen", noch Tendenz, aber diese Tendenz ist veredelt und im Vergleich zu den Jugendwerken abgedämpft, sie ist der hohe Glaube aller großen Geister der Aufklärungszeit an die Entwicklung des Menschengeschlechts zur Humanität. Daher bildet auch der „Don Carlos" mit Lessings „Nathan" und Goethes „Iphigenie" das Dreigestirn der „priesterlichen, hochreligiösen Dichtungen der Aufklärungszeit" von der reinen Menschlichkeit.

Schillers Ideale wurden jetzt das Erhabene und die Schönheit. Mit dieser Höhe vertrug sich die Darstellung des Abstoßenden, Verdorbenen und Niedrigen nicht mehr. Große und edle Gegenstände traten an die

Stelle des Häßlichen, das geschichtliche Drama löste die Gegenwartsdarstellung ab.

Zur Wahl erhabener Gegenstände gesellte sich das Streben nach vertiefter Menschenzeichnung und veredelter Form. Schillers Teilnahme galt freilich vor allem noch den Idealisten Posa und Carlos, aber die Gegner wurden ruhiger als früher betrachtet. So zeichnete Schiller in Philipp kein Zerrbild, sondern einen in seiner Art großen Menschen. Die weibliche Verkörperung der reinen Menschlichkeit, die Königin Elisabeth, war Schillers erste völlig lebendige Frauengestalt, anmutig und hoheitsvoll zugleich. Auch die Zeichnung der übrigen Personen (der nach künstlerischen Absichten gestaltete Prinz, der Großinquisitor) und die meisterhafte spanische Farbe des Trauerspiels bewiesen Schillers fortgeschrittene Kunst. — Von der naturalistischen Prosa des Sturmes und Dranges wandte sich Schiller seit dem „Don Carlos" ab. Im Streben nach schönem Maß übernahm er den jambischen Vers, der die Darstellung über die Sprache der Wirklichkeit hinaushob, Übertreibungen und Überladenheit eindämmte und Wohlklang und Harmonie förderte.

c) **Meisterdramen.**

5. **Wallenstein** 1799. — Schiller erwähnte den Plan zum „dramatischen Gedicht" Wallenstein zum erstenmal im Jahre 1791, ging 1796 an die Ausarbeitung und vollendete das Drama nach gewaltiger Anspannung 1799. Er zog die ungeheure Masse des Stoffes, die langwierigen Verhandlungen, die ausgedehnten und verwickelten politischen Vorgänge, die vielen heimlichen Machenschaften der Parteien auf einige Hauptlinien zusammen, so daß sich die ganze Handlung auf einem engen Schauplatze (Pilsen und Eger) in kurzer Zeit — in etwa vier Tagen — abspielt. Das Werk wurde trotzdem so umfangreich, daß es Schiller aus Rücksicht auf Ausdehnung und Bühnenaufführung teilen mußte. Das Vorspiel „Wallensteins Lager" leitet das Stück ein, dann folgt das eigentliche Drama, das in zwei fünfaktige Teile zerlegt ist: das Schauspiel „Die Piccolomini" und das Trauerspiel „Wallensteins Tod". Während das Vorspiel größere Selbständigkeit besitzt, bilden die beiden letzten Teile nach ihrer inneren Gestaltung ein zusammenhängendes Ganze.

Wallensteins Lager 1798. — Das „Lager" ist ein lustspielartiges Lebens- und Sittengemälde der niederen Umgebung Wallensteins. Es hat eine doppelte Aufgabe zu erfüllen: a) vornehmlich den Hörer in die geschichtliche Stimmung des folgenden Dramas zu versetzen. Die ganze soldatische Welt, die furchtbare Verwilderung während des Dreißigjährigen Krieges zieht vor uns vorüber. Eine einheitliche Handlung ist nicht vorhanden. Die ganze Heeresmasse soll auf

einem Schauplatz in vollständigen und anschaulichen Bildern vorgeführt werden. Das geschieht durch lebendige Einzelgestalten, die Gattungsvertreter des Soldatentums und Spiegelbilder des Geistes ihrer Truppe und der Gesinnung ihrer Führer sind. Trotzdem alle diese Gestalten unter den gleichen Verhältnissen des Krieges ihr Dasein führen, verkörpern sie je nach Regiment und Volksstamm ganz verschiedene Gattungen mit niederer oder höherer Auffassung des Kriegshandwerkes. Die große Masse der Abenteurer folgt dem Glück und sucht Spiel und Tanz, Trunk und Liebelei. Aus der Masse heben sich ab das Raubgesindel der Kroaten Isolanis, die ehrlichen Arkebusiere, wegen ihres Eides dem Kaiser ergeben, die leichtsinnigen und freiheitsliebenden Jäger, die edelmännischen Kürassiere Max Piccolominis, die stolz auf ihren freien Soldatenstand sind, und der Wachtmeister, der sich als Vertreter des Feldherrn wichtig macht. Das Zeitbild wird vervollständigt durch die Zeichnung des elenden und schmarotzenden Bauerntums, des verspotteten Bürgertums und des polternden Kapuziners, zu dessen Predigt Schiller eine Türkenpredigt Abrahams a S. Clara benutzte. Anlaß zu lebensvollen Auftritten gibt das Einrücken neuer Truppen, wobei alte Bekanntschaften erneuert und erlebte Abenteuer und Schicksale erzählt werden. Die Grundstimmung des „Lagers" bildet das Freiheitsgefühl. Der Krieg bringt dem Soldaten die Freiheit, er schätzt die Manneskraft und weckt freudiges Selbstgefühl und Tatkraft. — Das „Lager" hat b) Voraussetzungen zum Verständnis des folgenden Dramas zu liefern, also ein Stück Einführung zu bilden. Das Heer ist die mächtige Schöpfung und der Lebenskreis („Milieu") Wallensteins. Es spiegelt den Geist und die königliche Stellung des Feldherrn, auf ihm beruht Wallensteins Unternehmen. „Seine Macht ist's, die sein Herz verführt, sein Lager nur erkläret sein Verbrechen." Wallenstein als Kriegsfürst der Wallensteinschen Krieger: das zieht sich als roter Faden durch das Vorspiel. Wir empfangen Mitteilungen über den Stand des Krieges und erhalten Ahnungen von Verwicklungen, die sich zwischen dem Feldherrn und dem Kaiser vorbereiten. Denn dieser will einen Teil des Heeres von Wallenstein trennen, um Wallensteins Macht zu schwächen. Die Soldaten sind ihrem Feldherrn ergeben, weil dieser die Macht besitzt, die ihnen Ungebundenheit und Freiheit verbürgt. Aber auch die Gegenmächte künden schon ihr Wirken an: die kaisertreuen Arkebusiere, die Vertreter der Gesinnung Tiefenbachs, verlassen im 11. Auftritt den Schauplatz vor der Beschlußfassung über ein Ergebenheitsschreiben an den Feldherrn. Sie verkörpern eine Gewissensmacht, das Beharren beim althergebrachten Kaisertum. Der Kapuziner hegt offene Feindschaft gegen Wallenstein, kann aber mit seinen Angriffen auf den Feldherrn nichts ausrichten. Die Stimmung steigt durch das Bekennt-

nis des Kürassiers gegen Ende des Vorspiels zu heldenhaftem Schwunge empor, und alle einzelnen Stimmen vereinigen sich zum Chor im Reiterliede, das mit seinem edlen und freien soldatischen Geist die Überleitung zur höheren Welt des folgenden Dramas bildet. Die Auftritte werden zusammengehalten durch die Gestalt Wallensteins, die unsichtbar hinter ihnen steht, da sich um sie das Gespräch dreht. — Die düstere Wirklichkeit des Krieges erscheint gemildert und durch die heldenhafte Freiheitsstimmung veredelt. Das „Lager" ist ein Beispiel für den echten „poetischen Realismus". Es ist in vierhebigen Reimversen geschrieben. Zu seiner ersten Aufführung bei der Eröffnung des neuen Theaters zu Weimar (Okt. 1798) dichtete Schiller den schönen Prolog.

Hauptdrama („Die Piccolomini" und „Wallensteins Tod") 1799.

Wallensteins Wesen. — Der geschichtliche Wallenstein war nach damaliger Geschichtskunde keine tragische Gestalt. Er ging bei seiner sittlich verwerflichen Handlung untragisch an Zufall und Ungeschick zugrunde. Schiller erhöhte Wallenstein zu einer tragisch wirksamen Gestalt, indem er Wallensteins Handeln zu einem begreiflichen machte und Wallensteins Untergang aus der Naturanlage hervorgehen ließ. Dazu stellte er Wallenstein a) als einen großen Realisten dar, der in einsamer Größe über seine Umgebung emporragt. Wallenstein schuf sich sein gewaltiges Heer und gelangte durch seine Siege zu ungeheurer Macht. Wegen der Verheerungen, die er mit seiner Soldateska im Dienste Habsburgs verübte, stürzten ihn die eifersüchtigen Fürsten auf dem Unglückstage von Regensburg, und der Kaiser verließ ihn undankbar. Da erwachte in Wallensteins Herrscherseele der Dämon der Rachsucht und des Ehrgeizes. Wallenstein wollte sich eine von keinem Menschen abhängige Größe erobern. Er übernahm die Führung des Heeres gegen den siegreichen Schwedenkönig Gustav Adolf als alleiniger und unumschränkter Herr der einzigen Kriegsmacht, als Gebieter über Krieg und Frieden. Er war durch seine Macht der eigentliche Beherrscher Deutschlands und Herr des Kaisers geworden. Das Verhältnis zu diesem war innerlich unwahr, weil es auf Not, Nutzen und Selbstsucht und nicht auf Pflicht, Vertrauen und Dankbarkeit gegründet war. Es mußte zerfallen, sobald Wallenstein sich nicht mehr mit der tatsächlichen Herrschaft über den Kaiser begnügte. Das geschah, als der Feldherr die Verwirklichung eines großen Gedankens plante: er wollte ein dauerndes, segensreiches Friedenswerk stiften, das dem Reiche Ruhe verschaffte und Katholiken wie Protestanten Freiheit und Wohlstand zurückgab, das die Vormacht der katholischen Kirche brach und die Rechte des Kaisers beschränkte. Diesen Plan wollte Wallenstein allein aus eigener Macht und zu persönlichen Lebenszwecken ausführen. Als König von Böhmen gedachte er als mächtigster Fürst noch über dem Kaiser zu stehen und

die Entscheidung über Völkergeschicke zu fällen. Es handelt sich also bei seiner Auflehnung nicht um einen Kampf für die gute Sache, sondern um die Erfüllung seiner eigenen Zwecke, denen er unbedenklich alle Menschen und Verhältnisse dienstbar macht. Einen Selbstzweck des Guten kennt Wallenstein nicht. Um zu seinen Zielen zu gelangen, muß er sich mit den Schweden verbinden, die später ohne Landentschädigung aus Deutschland weichen sollen. Denn ein Landesverräter will Wallenstein nicht sein (Picc. II, 5). — Tragisch wurde Wallenstein, indem ihm Schiller b) in seinem unbedingten und maßlosen Selbstvertrauen eine dämonische Größe beilegte, die ihren Ausdruck im Wahnglauben an die Führung der Sterne findet. Nach seinem Sturz zu Regensburg nahm Wallenstein seine Zuflucht zu überirdischen Geistern (Tod III, 3). In der Sterndeuterei fand er, der unter dem glücklichen Zeichen des Jupiter geboren war, die Beglaubigung für seine Sendung durch eine höhere Macht. Er glaubt sich von der Unterordnung unter die Notwendigkeit alles Geschehens befreit, er fühlt sich im Zusammenhang mit dem All, und sein Herrenwille scheint ihm als Naturgesetz über die Schranken der Menschheit erhoben. Selbstherrlich vermessen hält sich Wallenstein für ein bevorzugtes Wesen, zu dem die Sterne sprechen und das daher mit entsiegeltem Auge das Walten des Schicksals in der Menschenwelt zu erschauen vermag. Weil Wallenstein mit Hilfe der Sterne dieses Schicksal klug berechnen will, entscheidet er ohne und gegen den Rat seiner für blind gehaltenen Umgebung. In unerschütterlichem Vertrauen klammert er sich an seinen Sternenglauben, als alle um ihn die Gefahr erkennen. Er durchschaut seinen Feind Oktavio nicht und täuscht sich in Menschen und in der Stärke der Gegner. Schon von den Generalen verlassen, erkennt der Verblendete seinen Irrtum noch nicht und will sich, ohne den Sternenlauf zu fragen, gegen die Wirklichkeit behaupten. Er, der sich für den einzigen Schauenden hielt, geht blindlings, ahnungslos in den Tod. — Aus Wallensteins angeborener Herrschernatur geht sein Ehrgeiz und sein im Sternenglauben verhülltes vermessenes Selbstgefühl hervor, das ihn zu großen Plänen, zu Verblendung und Untergang führt, weil seine Ziele selbstsüchtig sind. Die Gestalt Wallensteins ist unserm Herzen näher gebracht durch die bewundernde Schilderung seiner Persönlichkeit und seines Sternenglaubens durch Max Piccolomini (Picc. I, 4 und III, 4), durch Wallensteins Feldherrngröße (Picc. II, 7), seine Liebe zu Max und Thekla, seine verzeihliche Versuchung durch die Macht, sein Handeln unter dem Zwang der Verhältnisse und der Intrigen, seine Großzügigkeit in kirchlichen Dingen, seinen Untergang durch Verrat, sein Bild aus der Jünglingszeit durch Gordon (Tod IV, 2) und durch Züge idealistischer Gesinnung (Picc. II, 5 und Tod IV, 2).

Um das „Gaukelbild der königlichen Hoffnung" zu verwirklichen, muß Wallenstein Verrat am Kaiser begehen. Er faßt den Gedanken des Abfalles, zögert aber vor offenen Schritten, weil er sich die freie Entschließung bewahren will, wider Willen Scheu vor dem Verbrechen besitzt und die eingewurzelte Treue des Heeres gegen den Kaiser fürchtet. Trotzdem geht er vom Gedankenspiel unvermerkt zur Tat über, um sich für einen zukünftigen Abfall die Wege geöffnet zu haben. Er schont die Schweden nach der Lützener Schlacht und knüpft mit ihnen Unterhandlungen an, die ihn jedoch noch nicht zum Abfall zwingen. Die Entscheidung, ob Wallenstein den Verrat am Kaiser begehen wird oder nicht, bringt das Drama.

Gang der Handlung. — Die Einführung macht uns mit der Lage Wallensteins und mit seinem Verhältnis zum Kaiser bekannt. Der Feldherr ist der Mittelpunkt einer mächtigen soldatischen Welt. Er erscheint als der selbstherrliche Heerführer, dem seine Generale unbedingt ergeben sind und der sich den Forderungen des ohnmächtigen Hofes in kühner Selbstbehauptung entgegensetzen kann. Den Höhepunkt bildet die Audienzszene Picc. II, 7 mit der Verurteilung und Begnadigung des Obersten Suys durch den Feldherrn. Zugleich setzt verborgen und schleichend das Spiel der Gegenmächte ein, begünstigt durch das Zögern Wallensteins und dessen Verblendung gegen die Gefahr. Die Seele des Gegenspiels ist Oktavio, dem der Feldherr blindes Vertrauen entgegenbringt. Die Vorbereitungen zum Kampf sind getan. In Wien hat Wallenstein schon einen Nachfolger erhalten, und der Feldherr hat der Sicherheit halber seine Familie ins Lager holen lassen. — Die Handlung setzt mit dem Bestreben der Freunde Wallensteins ein, die Generale unlösbar an den Feldherrn zu fesseln. Die Gräfin Terzky will Max Piccolomini durch seine Neigung zu Wallensteins Tochter Thekla gewinnen; Illo bereitet die List gegen die Generale vor, ihnen in der Trunkenheit ihre Unterschrift abzulocken, mit der sie sich dem Feldherrn zu unbedingtem Dienst ergeben. Aber all dieser Übereifer der Freunde führt nur das Verderben Wallensteins schneller herbei. Max Piccolomini, der die Unterschrift nicht geleistet, wird durch die Enthüllungen seines Vaters ernüchtert: Oktavio selber ist der Vollstrecker des Urteils an dem vom Kaiser schon geächteten, Verrat sinnenden Feldherrn. Dieser fühlt, daß die Zeit des Entschlusses herannaht. In ihm spielt sich ein schwerer Seelenkampf ab (Tod I, 4). Welcher Widerstreit von Gedanken! Die Feindseligkeit des Hofes, die bedingungslose Kettung der Generale, das bevorstehende Eintreffen des schwedischen Obersten Wrangel: alles das treibt zum Abfall. Aber noch empfindet Wallenstein Scheu vor dem Verrate, den er durch die Verbindung mit den Schweden an Kaiser und Reich begeht, noch hält ihn das Mißtrauen der Schweden zurück, die ihm keine Unabhängigkeit gewähren, weil sie in ihm den Verräter erblicken. Und sprechen nicht gegen den Abfall die Mächte der Treue für den Kaiser, die im Heere schlummern? Da erhält Wallenstein mitten im Widerstreit die Kunde, daß sein Unterhändler Sesina gefangen genommen sei (Erfindung Schillers!) und daß der Hof dadurch wichtige Briefe, die seine Schuld beweisen, aufgefangen habe. Jetzt kommt Wallenstein in eine Zwangslage. Er darf nicht mehr zögern und muß den Abfall vollziehen, den

er seiner freien Entschließung vorbehalten wollte. Er kann nicht zurück, weil er durch seine Taten eine Mauer hinter sich aufgebaut hat und weil eine Rückkehr für seine Herrschernatur unmöglich ist. Er in seiner Eigenart, in seiner Selbstüberhebung und Machtbegier, kann nicht in die tatenlose Nichtigkeit des Ruhelebens versinken. „Wenn ich nicht wirke mehr, bin ich vernichtet." Die Selbstbehauptung der Persönlichkeit ist Wallensteins Tragik, sein Charakter ist sein Schicksal: Zeigt mir einen Weg, hilfreiche Mächte, den ich vermag zu gehen! Seine eigenen tiefsten Gründe für die Tat bringt dem Feldherrn sein weiblicher Dämon, die Gräfin Terzky, mit ihrer Überredungskunst zum Bewußtsein (Tod I, 7). Wallenstein dürfe nicht feige sein, ein großer Erfolg winke ihm, seine Tat sei Notwehr gegen den Kaiser, der keine Treue gewahrt und keinen Dank verdient habe und nur immer von Vorteil und Selbstsucht geleitet worden sei. Eine Rückkehr in eine glänzende Unbedeutenheit sei für ihn ausgeschlossen, und jetzt seien die Sterne dem Handeln günstig. Den Höhepunkt bildet der entscheidende Entschluß: Ruft mir den Wrangel! Als Knecht der Notwendigkeit vollzieht Wallenstein den Abfall. Mit seinem Vertrag mit den Schweden beginnt die Umkehr zu Sturz und Verderben. Alle Maßnahmen Wallensteins, das Heer gegen den Kaiser zu gebrauchen, schlagen ins Gegenteil um, weil inzwischen seine Macht unterwühlt ist. Wallenstein verschickt, durch sein blindes Vertrauen sein Verderben selber weckend, den Verräter Oktavio, um die auswärtigen Regimenter zu fesseln. Schlag auf Schlag bricht das Unglück herein. Der Idealist Max Piccolomini muß Wallensteins Tat sittlich verurteilen (Tod II, 2). Mit ihm verläßt das Gute und Edle den Feldherrn. Die Führer des Heeres werden von Oktavio gewonnen, und die besten Regimenter fallen aus Scheu vor dem Verrat und aus althergebrachter Kaisertreue ab. Der persönliche Zauber des macht- und glücklosen Feldherrn ist gebrochen, das Heer wendet sich gegen seinen Führer und nicht gegen den Kaiser. Je näher dem Fall, desto größer wird das Selbstgefühl und die betrogene Sicherheit Wallensteins. Scheinbar zur Rettung, tatsächlich aber zum Untergang geht er an der Seite seines Todfeindes Buttler, der die Acht an ihm vollstreckt, nach Eger. Das scheinbare Glück eines Sieges über Max beschleunigt seinen Tod. Illo und Terzky fallen mit ihm. Ein großer, vermessener und verblendeter Mensch ist in Wallenstein an seinen Leidenschaften zugrunde gegangen, und all seine Weisheit ist zuschanden geworden an der Allgewalt des erhabenen Schicksals, das ihn in seiner Ahnungslosigkeit dahinstreckt. Der Tod ist Sühne für den Verrat, zugleich aber auch Erlösung von einem Leben in Tatenlosigkeit, Erniedrigung oder Gefangenschaft.

Wallensteins Umgebung. — Oktavio Piccolomini kann wegen der Verblendung Wallensteins sein Gegenspiel treiben. Er ist der Aristokrat, der auf den Emporkömmling mißgünstig ist und den geheimen Wunsch hat, sein Grafenhaus zu fürsten. Oktavio vertritt das Festhalten an der althergebrachten Ordnung, die gefährliche unsichtbare Welt des „ewig Gestrigen" mit ihrer unüberwindlichen Kraft des Beharrens. Aus seiner Natur erklärt sich, daß er im Streit zwischen den Pflichten gegen Kaiser und Freund den Entschluß faßt, dem Hause Habsburg die Treue zu halten („Es gilt des Kaisers Dienst!"). Für

die geniale, machtvolle und schöpferische Persönlichkeit Wallensteins, der das unfähige Alte stürzen will, sich aber trotz seiner Größe von ihm nicht lösen kann, hat der verstandeskühle und diplomatische Weltmensch keinen Blick. Das verwerfliche Mittel seines Handelns ist heuchlerischer Verrat am arglos vertrauenden Freunde. Oktavios Tun wird durch Max ens Bruch mit ihm und durch den Empfang des Fürstentitels sittlich verurteilt. Oktavio muß leiden: sein Haus wird durch den Tod seines Sohnes verödet. — Die übrigen Personen hat Wallenstein durch ihre Schwächen und Leidenschaften an sich gefesselt: den listigen, gewalttätigen und gewissenlosen Draufgänger Illo; den flachen Terzky durch Familienbande; die ehrgeizige und männlich geartete Gräfin Terzky, die als Geistesverwandte Wallensteins in der militärisch-politischen Welt aufgeht und in das Geschick des Feldherrn verflochten wird, weil sie die Erfüllung der Pläne Wallensteins mit allen Mitteln betreibt; den verschuldeten und wankelmütigen Glücksritter Isolani; endlich den ehrbegierigen Buttler, der wie der Feldherr durch eigene Kraft emporgekommen ist. Dem Gesuch Buttlers um die Verleihung des Grafentitels hat Wallenstein heimlich den Rat an den Wiener Minister beigefügt, die Bitte mit kränkendem Spott abzuschlagen. In seinem maßlosen Selbstbewußtsein wendet er unbedenklich jedes Mittel an, um alle Personen seinen Zwecken dienstbar zu machen (Vergl. einen Charakter wie Napoleon I.). Durch die kränkende Abweisung soll der ehrgeizige Buttler mit dem Wiener Hofe verfeindet werden und sich dem Feldherrn zu jedem Unternehmen anschließen[1]). Als Buttler das gewissenlose Doppelspiel Wallensteins erkennt, wird er dessen böser Dämon. Er verfolgt seine Rache bis zur Ermordung des Feldherrn, die er aber wegen ihrer Furchtbarkeit gemeineren Naturen überläßt. Zwischen den Gegnern steht das frei erdichtete Liebespaar Max und Thekla.

Schiller hat es zunächst aus künstlerischen Gründen hinzugefügt. Das Idealbild schöner Menschlichkeit erhellt die Düsterkeit des grauenvollen Krieges, es gibt den Realisten des Dramas die Idealisten bei. Die Tragödie soll als Umspannung des ganzen Kreises der Menschheit beide Gattungen enthalten, sie steigert auch, da sie ganz auf Kontrastwirkung gestellt ist, die tragische Wirkung durch den Gegensatz. In dem Kriegsleben bilden die Liebenden eine eigene idyllische Welt, sie verkörpern das Gute an sich, das reine Gemüt der „schönen Seelen". Inmitten der selbstischen Zwecke ist aber für Schönheit und Tugend kein Raum. Vor der

[1]) Der „Buttlerbrief" wird von einigen Auslegern als Fälschung des Wiener Hofes aufgefaßt, durch die Oktavio den Buttler zur Rache an Wallenstein aufstacheln soll. Gegen diese Auffassung bemerkt Bellermann mit Recht: „Es wäre unerträglich, wenn das Rachegefühl, das Buttlers Arm bewaffnet, auf einer solchen tückischen Vorspiegelung beruhte und nicht auf einer wirklichen Tat und Schuld des Helden. Oktavios Charakter wäre ins Widerwärtige verzerrt, und der Herzog fiele als Opfer der einfältigsten Leichtgläubigkeit."

rauhen Wirklichkeit verlieren die Liebenden ihren Glauben an die Menschheit und zahlen die Schuld der Väter mit ihrem Tode. Ihr Schicksal bildet eine echt Schillersche Tragödie für sich. Die schönen Seelen werden im Leiden zu erhabenen. Das Erhabene zeigt sich im Kampfe zwischen Pflicht und Neigung und im endlichen Siege des Sittengebotes. Leidvoll ist Maxens Kampf, weil für ihn hohe persönliche und ideelle Werte auf Wallensteins Seite liegen. Max liebt in Wallenstein den zweiten Vater und den Vater seiner Thekla, er bewundert in ihm den großen Genius und gewaltigen Feldherrn. Max sieht sich zwischen zwei Werte gestellt, er muß verehrte Pflichten und menschliche Beziehungen verletzen, und er und Wallenstein müssen gegen ihren Willen einander vernichten. Tiefe Tragik liegt in diesem Untergang des Max und der Thekla. „Das ist das Los des Schönen auf der Erde." — Durch Verbindung des Liebespaars mit der tragischen Entwicklung hat Schiller diese Nebenhandlung der reinen Menschlichkeit auch dramatisch notwendig gemacht. Unter den Offizieren ist nur Max durch reine Begeisterung an Wallenstein gefesselt, Max allein begreift Wallensteins tiefste Wesenheit als ein wunderbares Naturschauspiel (Picc. I, 4). In der Auseinandersetzung (Tod II, 2; Höhe der Nebenhandlung) steht Maxens idealistische Weltanschauung der realistischen Wallensteins gegenüber. Max spricht die sittlichen Gründe gegen die Tat aus (Gegensatz zur Gräfin Terzky!) und erscheint als das sittliche Gewissen des Stückes. Durch Maxens sittliche Verurteilung der Tat glauben wir an Wallensteins Schuld. Max allein von allen Generalen löst sich selbständig und mit vollem Recht vom Feldherrn, und sein Abfall ist entscheidend für dessen Untergang. Endlich wird Maxens Tod die unmittelbare Veranlassung zur Ermordung Wallensteins.

Der Gestaltenkreis ist einheitlich, weil alle Menschen Beziehung auf Wallenstein als herrschenden Mittelpunkt haben. Jeder spiegelt einen Teil vom Wesen des Feldherrn: Illo die abenteuerlich dunkle Seite, Isolani das Glücksrittertum, Buttler die Ehrbegierde und die Rachsucht, die Gräfin Terzky (Gegenbild der Herzogin) das ehrgeizige politische Streben, Oktavio die auch Wallenstein fesselnde Macht des Beharrens am Gewohnten, Max die ursprüngliche edle Natur, die idealistischen und großen Züge, Thekla, Max und die Herzogin die Gemütsbeziehungen. Alles Handeln der Umgebung geschieht für oder gegen Wallensteins Plan der Lossagung vom Kaiser. So erscheint alles Geschehen durch Wallenstein bestimmt: der Feldherr ist die Sonne, um die alles kreist.

„Wallenstein" als Tragödie. — Nach den Jahren der Selbsterziehung durch Geschichte und Philosophie und nach dem Lernen von Sophokles, Shakespeare und Goethe begann Schillers zweite und höchste dramatische Fruchtbarkeit mit dem „Wallenstein". Schiller erkannte und überwand siegreich die Schwierigkeiten in der Darstellung Wallensteins: „Sein Unternehmen ist moralisch schlecht und mißlingt physisch, er berechnet alles auf die Wirkung, und diese mißlingt, er will sich die Materie unterwerfen und erreicht es nicht." Das Werk wurde

die erste geschichtliche Tragödie großen Stils und neben Goethes „Faust" das größte deutsche Drama überhaupt. „Wallenstein", bezeugt Goethe, „ist so groß, daß in seiner Art zum zweiten Mal nicht etwas Ähnliches vorhanden ist." Und später schrieb Tieck: „Unter die blassen Tugendgespenster des damaligen bürgerlichen Rührdramas (eines Iffland oder Kotzebue) trat Wallensteins mächtiger Geist groß und furchtbar." Furchtbar, denn hier offenbarte sich das Leben in seiner erhabenen Notwendigkeit, und das gigantische Schicksal zermalmte die Menschen.

Der „Wallenstein" zeigte Schillers große Fortschritte seit der Beendigung des „Don Carlos". Zunächst die Steigerung der Objektivität. Früher hatte Schiller „die fehlende Wahrheit durch schöne Idealität ersetzt", seine ideale Schwärmerei in schwungvoller, strafender oder fortreißender Predigt ausgesprochen, bevorzugten Gestalten sein eigenes Leben gegeben und rednerische Auseinandersetzungen seiner Gedanken der Handlung eingefügt. Jetzt war alle Tendenz überwunden, alle Subjektivität zurückgedrängt; jetzt stand Schiller auf dem Goethischen Standpunkt von dem nur der eigenen Schönheitsregel unterworfenen, seinen Zweck in sich selbst findenden Kunstwerke. Daher waren jetzt alle Personen mit gleicher Unparteilichkeit und Liebe in ihrer inneren Lebenswahrheit gezeichnet, auch die, welche Schillers Wesen entgegengesetzt waren und mit dem Sittlichkeitsgesetz zusammenstießen. Die Objektivität zeigte sich auch darin, daß die Tragödie nicht einseitig eine Menschengattung vorführte, sondern den ganzen Kreis der Menschheit in ihren idealistischen und realistischen Vertretern zu umspannen suchte. Und endlich offenbarte sich die Objektivität in der kühlen Sachlichkeit und Naturwahrheit der Zeichnung aller Weltverhältnisse. Auf Grund seiner genauen geschichtlichen Einzelstudien gelang dem Dichter die treue, fest umrissene Schilderung des kriegerischen, politischen und sozialen Hintergrundes, vor dem sich die anschauliche und lebendige Gestalt Wallensteins mächtig erhebt.

Dann die Fortschritte des dramatischen Baues! Schiller gab jetzt ein einheitlich geschlossenes Bild, das er durch Blicke auf die frühere Entwicklung des Helden (Gordons Erzählung von der Jugend Wallensteins u. a.) fast zum Lebensbilde rundete. Nicht mehr Zufall oder Ungeschick führte den Untergang des Helden herbei, sondern die unerbittliche und unentrinnbare Gesetzlichkeit des Lebens, deren Vernichtungsurteil Wallenstein auf sich herabrief, indem er äußeren Verhältnissen (Gefahr der Machtstellung) und Naturtrieben (Herrscherwillen, vermessenes Selbstvertrauen) unterlag. Schiller zeichnete im „Wallenstein" die Tragik des Verbrechens und der Strafe, erhob die Tat des Feldherrn aber über bloß moralische Bewertung und erreichte

rein tragische Wirkung des Unterganges dadurch, daß er Wallenstein einen hohen Persönlichkeitswert beilegte. Daß gerade solche Größe am Schicksal scheitert, ruft im Hörer die tragische Erschütterung wach, die beim Untergang schwächerer Naturen nicht aufkommt. Und noch dazu hat Schiller zur Erhöhung der Anteilnahme Wallenstein besonders gegen den Schluß hin mit einem versöhnenden Schimmer umkleidet. Vor seinem Tode tritt Wallenstein durch seine Menschlichkeit und Heldengröße unserm Herzen näher und erweckt unser tiefes Mitleid: wir erblicken ihn als hochstrebenden Jüngling, wir hören Tod V, 3 seine wehe Totenklage über Max (Die Blume ist hinweg aus meinem Leben), wir empfinden die unheimliche Schwüle der Vorahnung des Unterganges bei den Warnungen der Gräfin Terzky und Gordons, wir werden ergriffen von der tragischen Ironie, wenn sich Wallenstein an die Hoffnung klammert und sich ungebrochnen Mut zurückzurufen sucht, unsere Neigung wird erworben V, 5 durch die menschliche Fürsorge für den Diener. Alle diese Szenen sind in wunderbar lyrische Stimmung getaucht, die sich dem Hörer mit unbezwinglicher Gewalt mitteilt. Da eilen die Mörder durch den Saal, die fernen Türen schlagen, Waffen klirren, dann plötzlich tiefe Stille: die Mordtat ist, unsern Blicken entzogen, geschehen.

Die Darstellung verbindet künstlerische Gestaltung und Naturwahrheit. Zuerst war das Werk in Prosa entworfen, dann erhob es Schiller nach dem Grundsatze, daß alles Poetische rhythmisch behandelt werden müsse, durch den Vers in die rechte „Atmosphäre für die poetische Schöpfung". Die Sprache zeichnet sich durch Klarheit, Wohllaut und edles Maß aus und ist je nach den Menschen abgetönt. Meisterhaft zeigt das Gespräch die Bewegung von Wille und Gegenwille. Lyrischer Art sind die Auftritte zwischen Max und Thekla; episch ist z. B. der Bericht des schwedischen Hauptmanns (dramatisches Schauen des Erlebnisses, Steigerung nach Inhalt und Sprachweise, Unterbrechung durch Zwischenreden!); grausiger Humor waltet (Tod V, 2) bei Buttlers Überredung zum Mord; tragische Ironie findet sich, wenn Wallenstein den Buttler seinen bösen Dämon nennt oder vor seiner Ermordung einen langen Schlaf zu tun gedenkt; als Beispiel einer meisterhaften Massenszene ist endlich die Bankettszene der „Picc." bekannt.

6. Maria Stuart 1800.

Geschichtliche Grundlage. — Die schöne schottische Königstochter Maria Stuart, geb. 1542, erhielt ihre Erziehung am leichtfertigen französischen Hofe, heiratete sechzehnjährig Franz II. von Frankreich und wurde nach 2 Jahren Witwe. Nach dem Tode des Gemahls und der Mutter kehrte sie nach Schottland zurück, um die Regierung ihres Erblandes zu übernehmen. Die Reformation war dort schon siegreich eingedrungen, und bald erregte Maria wegen ihres Katholizismus und ihrer Lebenslust Anstoß. Sie verheiratete sich mit dem rohen und unwürdigen Grafen Darley, ihrem Vetter. Die unglückliche Ehe wurde unerträglich, als Darley den

Sekretär der Königin, Riccio, ermorden ließ. Maria suchte Anhalt beim ehrgeizigen Grafen Bothwell, der den kranken Darley in einem Landhause ermorden und dieses in die Luft sprengen ließ. Auf Maria fiel der Verdacht, das Verbrechen angestiftet zu haben. Als sie 3 Monate später dem Mörder ihres Gatten ihre Hand reichte, empörte sich der protestantische Adel, nahm die Königin gefangen und zwang sie, auf die schottische Krone zugunsten ihres Sohnes zu verzichten. 1568 entfloh Maria nach England, um bei Elisabeth Schutz zu suchen. Deren Vater, Heinrich VIII. von England, hatte mit Elisabeths Mutter Anna Boleyn nach katholischer Anschauung eine rechtsungültige Ehe geschlossen. Weil Maria nun durch ihre Großmutter mit Heinrich verwandt war, galt sie den englischen Katholiken als berechtigte Erbin des englischen Thrones, den Elisabeth unrechtmäßig inne hatte. Diese nahm Maria erst freundlich auf, brachte sie aber dann auf Rat des Ministers Burghley in Gewahrsam. 18 Jahr lang blieb Maria in Haft, zuletzt seit 1586 auf dem Schlosse Fotheringhay. Aber jetzt wurde Maria erst recht gefährlich. Zahlreiche Verschwörungen entstanden, um die Märtyrerin ihres Glaubens zu befreien, Elisabeth zu ermorden und in England das katholische Bekenntnis wieder einzuführen. Die letzte Verschwörung war die von Babington angestiftete, der sein mißglücktes Unternehmen mit dem Tode büßen mußte. Maria führte unklugerweise aus ihrem Gefängnis einen geheimen Briefwechsel mit ihren Freunden. Als man ihn entdeckte, klagte man sie der Teilnahme an der Verschwörung an, erklärte sie in einem rechtswidrigen Verfahren für schuldig und richtete sie 1587 hin.

Aus der ganzen Fülle dieses geschichtlichen Stoffes hat Schiller nur die drei Tage vor dem Tode der Maria ausgewählt. Alle geschichtlichen Ereignisse sind als Voraussetzungen vor den Beginn der Handlung verlegt, wirken jedoch in diese hinein und werden nach Art der analytischen, rückschauenden Technik allmählich durch Streiflichter auf die Vergangenheit enthüllt. Wenn sich der Vorhang hebt, ist das Todesurteil schon gesprochen. Das Drama umfaßt die Ereignisse von der Überbringung bis zur Vollstreckung des Urteils.

Die königlichen Gegnerinnen. — **Maria,** wie Elisabeth im Vergleich zur Geschichte verjüngt und nur sieben Jahre in Haft, ist eine ganz „physische Natur" von starkem Lebensbegehren. Ohne gute Erziehung und ohne Selbstbeherrschung, hat sie ein Dasein des Genießens geführt, auf ihrem Lebenswege Leidenschaften entzündet und Verderben gesäet. Ergriffen von Liebesleidenschaft, ist sie im Jugendleichtsinn sogar bis zum Gattenmord fortgeschritten (geschichtlich ihre Schuld nicht erwiesen!). Erst als mit der Kerkerhaft all der äußere Glanz zusammenbrach, trat ein Gesinnungswandel ein. Am Todestage Darnleys wird Maria von Reue über den Mord ergriffen (I, 4). Demütig fühlt sie sich vor Gott schuldig, aber den feindlichen Menschen gegenüber kennt sie keine Demut. Die empfindlichen Entbehrungen und die unwürdige Behandlung bringen sie zu wildem Aufbäumen gegen ihr Schicksal. Sie ist eine freie Königin des Auslandes, über die kein

englischer Richter irgendwelche Gewalt hat, sie ist auch unschuldig am Hochverrate Babingtons (Gegensatz zur Geschichte!), und ihre Behandlung ist eine rohe Gewalttat. So ist Maria am Anfang des Dramas von zwiespältigen Gefühlen bewegt. Eine starke Lockung zu neuem Lebensglück, eine Stärkung ihres noch ungebrochenen Lebensbegehrens und ihrer Ansprüche auf Herrschaft geht von Mortimer aus, den Marias Schönheit bezaubert hat. In ihm tritt die schöne Jugendzeit mit allem, was teuer ist, vor Maria hin. Diese verlangt wieder nach dem Leben, das so schön ist. Dazu bedarf sie zunächst der Freiheit, und diese soll ihr Leicester durch die Vermittlung einer Zusammenkunft mit Elisabeth verschaffen. Maria zweifelt nicht, daß sie sich durch Selbstdemütigung die Rettung erringen wird, und fühlt sich im Park schon der Freiheit zurückgegeben (III, 1; lyrische Maße). Da erfolgt III, 4 das Zusammentreffen (Höhe!). Maria will die Königin versöhnen und rühren und das Leben als Gnadengeschenk aus Elisabeths Hand empfangen. Aber der kalte Hochmut und der herzlose Hohn der Elisabeth reizt Marias Selbstgefühl. Schließlich kann Maria ihre alte Natur nicht mehr verleugnen. In leidenschaftlichem Ausbruch trifft sie die wundesten Stellen in Elisabeths Leben. Damit tritt der Umschwung ein. Die Gefangene besiegt die Königin, besiegelt aber damit ihr Verderben. Sie lernt auch die Betrüglichkeit des ersehnten Lebens da draußen kennen: von der Sinnlichkeit Mortimers erschreckt, flieht sie in die schützenden Kerkermauern zurück. Der Mordversuch der Verschworenen auf Elisabeth mißlingt. Auch Leicester läßt Maria fallen, um sich selbst zu retten. So sind alle Rettungsversuche fehlgeschlagen, und Marias Geschick erfüllt sich. Maria macht eine Entwicklung zur reinen Geistigkeit durch. Mit standhafter Ergebung nimmt sie alles Leiden als selbstgeschaffenes an, betrachtet den Tod als Sühne für die alte Schuld ihrer Jugendzeit und macht dadurch das unvermeidliche Sterben zu einem Werk ihres freien Willens. Sie leidet keine blinde Gewalt mehr, die ihre Willensmacht und -freiheit aufheben könnte, und siegt im geistigen Sinne über ihr Lebensbegehren und ihr Schicksal durch ihre sittliche Freiheit. Der Läuterungsvorgang wird durch die Beichte versinnbildlicht. Ohne Haß, irdische Liebe und Eitelkeit betrachtet Maria das Unrecht der Elisabeth moralisch als Recht, und so erscheint ihr Tod, der rechtlich ein Justizmord ist, dramatisch als Sühne.

Während Marias Persönlichkeit durch Schönheit, unwürdige Behandlung, ungerechte Verurteilung und sittliche Läuterung gehoben ist, ist **Elisabeths** Bild in dunklen Farben gehalten. Elisabeth entbehrt der anmutigen Weiblichkeit, sie ist kalt, ehrgeizig und, von jeher von Feinden umgeben, die ihr die Thronfolge streitig machen, in der Kunst der Verstellung geübt. Alle Angriffe auf ihr Königtum sieht

Elisabeth in Maria verkörpert, weil diese rechtmäßige Ansprüche auf Englands Thron besitzt. Solange die Feindin lebt, hören hochverräterische Pläne und Machenschaften der Gegner — Franzosen, Spanier, Papst — nicht auf. Zum politischen Gegensatz der Königin tritt der Haß des Weibes. Maria hat das Leben genossen. Ihre berückende Schönheit ist ihr Todverbrechen. Neben Elisabeth ist kein Raum für eine Maria. Daher geht der sehnlichste Wunsch der Elisabeth auf Vernichtung der Gegnerin. Da die Beseitigung nicht durch offene Gewalttat geschehen darf, muß das Gaukelspiel eines Gerichtsverfahrens den Schein der Gerechtigkeit wahren. Die „königliche Heuchlerin" weist im Staatsrat scheinbar mitleidig die rasche Hinrichtung ab, trotzdem das Urteil schon gefällt ist. Im Gegensatz dazu verschließt sie dem edlen Shrewsbury ihr Ohr und dingt in Mortimer heimlich den Mörder für Maria. Elisabeth nimmt Leicesters Vorschlag einer Unterredung mit der Verurteilten an. Das erscheint vor der Welt als gnädig gewährtes letztes Rettungsmittel. Aber in Wahrheit sucht Elisabeth die Befriedigung ihrer weiblichen Eitelkeit und Rachsucht. Maria soll vor ihrem Tode noch einmal tief gedemütigt werden. Aber die Zusammenkunft bringt das Gegenteil. Elisabeth ist die Besiegte. Ihr tödlicher Haß findet in der Aufdeckung der Verschwörung und in dem mißlungenen Mordversuch die Rechtswaffe zur schnellen Beseitigung der Gegnerin. In gesättigter Rachsucht jubelt Elisabeth bei der Botschaft vom Tode des „Plagegeistes ihres Lebens", weist aber heuchlerisch die Verantwortung für die Vollstreckung des Urteils ab. Burleigh muß vor der Welt als eigenmächtiger Urteilsvollstrecker verstoßen werden, der Günstling Leicester entflieht, und der edle Shrewsbury verläßt die Königin mit Verachtung. Wie Oktavio Piccolomini wird Elisabeth sittlich vernichtet.

Hinter dem Kampf der beiden Frauen stehen politische Weltmächte, entgegengesetzte Weltanschauungen und Zeitalter und ringen um die Herrschaft. Der Erbfolgestreit trifft das englische Volk und seine Freiheit und entscheidet, welche Mächte in England herrschen sollen: der Protestantismus mit dem Gedanken der freien Selbstbestimmung der Persönlichkeit oder der Katholizismus und Jesuitismus mit der Unterordnung unter die Gewalt der Papstkirche, die germanische freie Staatsverfassung (Parlament!) oder die romanische unumschränkte Herrschaft (Absolutismus). Alle handelnden Personen sind Vertreter dieser Mächte. Marias Einzelgeschick wird freilich durch die persönliche Gegnerschaft zu Elisabeth bestimmt, bekommt aber seine tragische Bedeutung erst durch die Einordnung in einen weltgeschichtlichen Kampf. Gerade durch diesen Hintergrund erhält das Trauerspiel seinen geschichtlichen Geist.

Der begabte Staatsmann Burleigh, die Verkörperung des englischen Staatsgedankens, wird ausschließlich vom Vorteil des Staates bestimmt. Was diesem im Wege ist, wird fortgeräumt. Für Burleigh ist Maria die Ursache aller Gefahr, die dem unabhängigen und sich selbst bestimmenden England von Rom, Frankreich oder Spanien droht. Burleigh betreibt Marias Tod mit allen Mitteln, scheut sogar den Meuchelmord nicht, den aber der starre Puritaner Paulet, der Vertreter des strengen Sittengesetzes, gegen die katholische Feindin nicht zulassen will. Die Stimme der Menschlichkeit wird durch den greisen Shrewsbury vertreten. Dieser weist, über den Parteien stehend, auf die Pflicht der Gnade und Milde gegen die Unglückliche hin und spricht zuletzt das sittliche Vernichtungsurteil über Elisabeth aus. Burleighs Nebenbuhler um die Macht am Hofe einer Frau ist der hohle und schwankende Höfling Leicester, dessen Streben nach einem schönen Weibe im Besitz königlicher Macht geht. Berechnend spielt er ein Doppelspiel mit Elisabeth und Maria, wagt aber nichts Entschiedenes zur Rettung der Schottenkönigin. Als sein Leben in Gefahr ist, wird er zum dreisten Bösewicht, der Mortimer und Maria verräterisch dem Tode preisgibt. Ohne sein Ziel erreicht zu haben, wird er innerlich vernichtet und flieht. — Der Schwärmer Mortimer vertritt die englandfeindlichen Mächte, die römische Welt, Frankreich, den Zauber der katholischen Kirche (Kunst Schillers I, 6 bei der Schilderung der katholischen Gottesverehrung). Mortimer zeigt die Wirkung der berückenden Schönheit Marias. Er läßt in der Gefangenen die schöne Vergangenheit wiedererstehen, will Maria für sich retten, scheut vor keinem Verbrechen zurück, gibt der Gefangenen durch seine begehrliche Sinnlichkeit Anlaß zur Selbstläuterung und verursacht durch den mißlungenen Mordversuch auf Elisabeth den schnellen Tod der Maria.

Drama und Geschichte. — Nach Schillers Ansicht ist der Dichter Herr über die Geschichte, die nur das „Magazin für seine Phantasie" bildet. Denn der Dramatiker will ja keine geschichtlichen Kenntnisse verbreiten, sondern am geschichtlichen Stoff des Menschenleben spiegeln, höhere sittliche Ordnungen über dem Leben, Lebenwollen und Leidenmüssen zur Anschauung bringen. Weil das Menschliche die Hauptsache ist, kann der geschichtliche Stoff frei behandelt werden. Poetische Wahrheit steht über der geschichtlichen Wirklichkeit. Daher hat sich Schiller bei der Zeichnung der unverschönt mit all ihren Schwächen dargestellten Charaktere nicht streng an die Wirklichkeit gehalten und doch kraft seines geschichtlichen und seelischen Tiefblickes bei der Schilderung Elisabeths, ebenso wie es die spätere Geschichtsforschung auch bei der Gestalt Wallensteins feststellte, ein geschichtlich zutreffendes Bild geschaffen.

Am Eingang der **Handlung** steht das Todesurteil über Maria. Deren Schicksal ist der Mittelpunkt, und die beherrschende Frage ist: Wird das Urteil vollstreckt oder nicht? In auf und ab wogender, übersichtlicher Ereignisreihe führt das Drama den Kampf zweier Parteien um Vernichtung oder Rettung der Maria vor. Die Rettungs-

mächte hat Schiller erfunden: Shrewsburys Eintreten, Mortimers gewaltsames Unternehmen, Leicesters Vermittlung für die Gefangene und endlich die Zusammenkunft als letztes Mittel zur Gewinnung der Freiheit. So wird trotz der Verurteilung im Hörer die Hoffnung auf Rettung immer wieder angefacht. Bis zur Höhe III, 4 steht Marias Sache scheinbar gut. Mit der Zusammenkunft beginnt der Umschwung zum Verderben. Alle Unternehmungen zur Rettung schlagen fehl und führen das Unheil nur schneller herbei. Maria bleibt dem Haß der Elisabeth überlassen.

7. Die Jungfrau von Orleans 1801.

Der geschichtliche Hintergrund ist der Krieg zwischen Frankreich und England, der 1339 bis etwa 1453 um den Besitz des französischen Thrones geführt wurde. Die Verhältnisse gestalteten sich für Frankreich seit 1415 sehr trübe. Philipp d. Gute von Burgund trat aus persönlicher Rache auf die Seite Englands. Dieses gewann den nördlichen Teil Frankreichs; der Dauphin Karl VII. war auf den Süden beschränkt. Die Engländer belagerten Orleans, um sich den Zugang zum südlichen Teil zu verschaffen. Da erfolgte 1429 der Umschlag durch das Auftreten der Johanna d'Arc. Sie traf mit Karl zusammen, der untätig zu Chinon saß, und erhielt ein kleines Heer, mit dem sie Orleans entsetzte. Dann führte sie Karl nach Reims, wo er gesalbt und zum König gekrönt wurde. Weitere Erfolge konnte Johanna wegen der Gleichgültigkeit des Königs und des Neides der Heerführer nicht erringen. Als sie 1430 dem bedrängten Compiègne zu Hilfe eilte, kam sie in die Gefangenschaft der Feinde und wurde auf Anstiften der Engländer von einem französischen Gerichtshofe 1431 als Hexe verurteilt und — 19 Jahre alt — zu Rouen verbrannt. Karl hatte keinen Versuch zur Befreiung seiner Retterin unternommen. 25 Jahre später wurde diese nach einem neuen Gerichtsverfahren durch den Papst für unschuldig erklärt.

Das Urteil über Johanna hat stets zwischen Vergötterung und Verspottung geschwankt. Shakespeare stellte Johanna in „Heinrich VI." als Betrügerin und Zauberin dar, Voltaire bewarf sie mit Schmutz. Erst Schiller erneuerte das reine und hohe Andenken der verspotteten Jungfrau, indem er ihre Seelengeschichte darstellte. Er behandelte den geschichtlichen Stoff frei: die Jungfrau wurde nicht verbrannt, sondern starb auf dem Schlachtfelde; Montgomery und Lionel wurden erfunden; die erst 1435 erfolgte Versöhnung mit Burgund wurde der Johanna zugeschrieben; Talbot fiel, während er in Wirklichkeit nur gefangen genommen war (Nachweis der dichterischen Gründe für die Änderungen aus dem Drama!).

Johanna steht im Mittelpunkt der Handlung. Sie ist als träumerisches Kind, als Fremdling in ihrer bäuerischen Umgebung in ländlicher Einsamkeit erwachsen. Der Bauer kennt die reine Vaterlandsbegeisterung nicht, die sich in Johanna an ihrem religiösen Glauben ent-

zündet. Er betrachtet wegen seiner eng und fest begrenzten Anschauungen das Neue und Außerordentliche mit Mißtrauen. Johannas Seele ist ganz von dem erhabenen Gedanken an das Vaterland erfüllt. Frankreich ist der Hort des rechten Glaubens, seine Feinde sind Gottes Feinde, und das französische Volk ist Gottes Volk. Gott wird die traurige Lage seines Volkes durch einen Menschen wenden, der seinem Willen ganz ergeben ist. Aus Johannas Vaterlandsbegeisterung quillt ihr Glaube, daß sie selber zur Rettung Frankreichs berufen sei. Da ertönt ihr ein Ruf von oben: die Himmelskönigin erscheint und gebietet ihr das Rettungswerk. Als gottgesandte heldische Kriegerin muß aber Johanna ganz von ihrer Aufgabe beherrscht, ganz dem göttlichen Geiste untertan sein. Mit der Befreiungssache verträgt sich notwendigerweise kein weiches weibliches Gefühl, keine Liebe. Johanna kann kein liebendes Weib sein; ihr Lebensatem und ihre Kraft ist allein der Vaterlandsgedanke. Johanna fühlt keinen Widerspruch zwischen ihrer göttlichen Sendung und ihrer weiblichen Natur und legt das Gelübde der Entsagung ab. Die dramatische Handlung entwickelt, wie einmal die Zeit kommt, wo in Johanna die schlummernden Gefühlsregungen mit der Sendung in Widerstreit geraten.

Johanna, getragen von der rettenden Kraft des vaterländischen Gedankens und dem begeisterten Glauben an sich selbst, erscheint allen als eine wunderbare Gesandte Gottes. Ihr Auftreten beendigt die trostlose Niedergeschlagenheit der Franken. Mit Siegeszuversicht wird Orleans entsetzt, und die Engländer fliehen. Diese sehen in der Jungfrau eine Verbündete des Satans und geraten nach der Niederlage in Zwist. Johanna stürmt in raschem Überfall das Lager, nimmt als blindes Werkzeug Gottes am blutigen Kampfe teil und tötet die Feinde ohne Erbarmen. Ein Widerstreit zwischen weiblichem Empfinden und Beruf bahnt sich jedoch an, als Johanna den Walliserjüngling Montgomery töten muß. Es scheint wie Schmerz über ihre Sendung in ihr aufzukommen (II, 7). Aber noch bewahrt sie die Einheit und Geschlossenheit ihres Wesens. Den Herzog von Burgund gewinnt sie durch ihre Rede der Sache seines Volkes zurück (II, 10) und betätigt dabei ihre Kraft und ihr weibliches Gefühl in einem Werke der Versöhnung. Nach der Wiedervereinigung Burgunds mit Karl ist Johannas Aufgabe bis auf die Gewinnung vom Reims erfüllt. Nach den Hauptkämpfen hört man auf, die Jungfrau nur als Verkörperung der göttlichen Wunderkraft zu betrachten. Man sieht in ihr wieder das Weib und drängt sie zur Annahme einer Werbung. Damit bezeigt die Umgebung, wie wenig sie Johannas inneres Wesen verstanden hat. Im letzten Kampfe um Reims fällt der nie besiegte Talbot: der Sieg reiner, idealer Begeisterung über den nüchternen Wirklichkeitssinn. Der Johanna erscheint der schwarze Ritter, der sie vergeblich an ihrer Sendung irre zu machen sucht und der den Hörer auf den verhängnisvollen Gefühlswiderstreit in Johanna vorbereiten soll. Dieser Widerstreit tritt beim Kampf mit Lionel ein (III, 10 Höhe und Umschwung!). Als Johanna den Engländer töten will, erblickt sie in seinem Gesicht den Schmerz um verlorene Ehre und ver-

lorenen Sieg. Ihr Arm ist gelähmt. Sie führt den Todesstreich nicht, weil sie zum natürlich-weiblichen Empfinden zurückgekehrt ist, weil dieses über ihren Beruf und die irdische Liebe über die göttliche gesiegt hat. Die Neigung zum Feinde ist plötzlich in Johanna aufgestiegen, das Gelübde ist verletzt, die Sendung vergessen. Die Jungfrau verliert mit dem Glauben an sich die Einheit und Geschlossenheit ihres Wesens. Mitten im Festjubel der Krönung zu Reims hat sie das Gefühl der Vereinsamung und der schweren Schuld (IV, 1 fg. Art Kassandraklage über ihren furchtbaren Beruf). Wie sie früher ihre Sendung als Gottes Schickung hingenommen hat, so trägt sie auch jetzt ergeben ihr Leid als göttliche Fügung. Im Verlangen nach Buße nimmt sie schweigend die tiefe Erniedrigung durch ihren Vater als Willen Gottes hin, ebenso den Abfall der kleingläubigen Menge, welche die Heilige und Gottgesandte undankbar verstößt, nachdem diese ihre große Sendung zum Heil des Volkes erfüllt hat. Die innerlich Entzweite findet (5. Aufz.) bei Sturm und Wetter in der Natur den Frieden mit dem Himmel und die Geschlossenheit in sich wieder. Als Johanna in die Gefangenschaft der Engländer fällt, weist sie stolz alle Werbungen Lionels, in dem sie jetzt nur den Feind erblickt, zurück. Sie siegt über die Lockungen des Lebens, erhält ihre anfängliche Seelengröße wieder und stellt als frei handelnde Persönlichkeit den Engländern die Wahl zwischen Untergang und Abzug. Inzwischen ist Johanna auch ihrem Volke wieder nötig geworden. Ohne die Jungfrau schwand die Begeisterung und kamen die Niederlagen. Die Franken unternehmen den letzten Kampf. Im Augenblick der höchsten Not kehrt der Johanna, die jetzt wieder an ihre ursprüngliche Stärke glaubt, die Wunderkraft zurück. Johanna bricht die irdischen Fesseln und führt ihr Volk zum Siege. Die Gottgesandte, ihrem Wesen treu geblieben, kann keinem irdischen Gericht mehr unterworfen werden. Sie fällt im Dienste ihrer heiligen Sendung und gleitet mit wunderbaren Abschiedsworten erlöst in die Seligkeit hinüber.

Die Handlung stellt den seelischen Entwicklungsgang der Johanna dar: wie diese aus dem Kampfe zwischen göttlicher Sendung und weiblichem Gefühl als Siegerin hervorgeht und bei der Erfüllung ihrer vaterländischen Aufgabe den Tod findet. Berufung und Entwicklung der Jungfrau sind rein menschlich, weil Johannas unüberwindlicher Glaube an sich und ihre Sendung aus ihrer Natur, nämlich aus ihrer Hingabe an das Göttliche und ihrer selbstlosen Vaterlandsbegeisterung, entspringt. Nach dem Wunderglauben des Mittelalters umkleidet die „romantische Tragödie" jedoch das seelische Erleben mit äußeren Wundern. Da Johanna wie ihre Zeit in Offenbarungen des Himmels und der Hölle lebt, konnte Schiller die Wunder nicht umgehen, und da er sie nicht allein ins Bewußtsein der Johanna verlegen wollte (weil Johanna dann den Eindruck eines krankhaft überspannten Gemütes gemacht hätte), so ließ er sie in Wirklichkeit geschehen, aber nach Lessings Gesetz (Wunder nur in physikalischer Welt!) nicht in die Charakterentwicklung eingreifen. Denn aus dem Charakter Johannas sollte auch ihr Schicksal natürlich erwachsen.

Zur Beurteilung. — Manche Beurteiler haben die Einbeziehung des Wunderbaren getadelt: insbesondere sei Johannas Kenntnis nicht selbsterlebter Vorgänge der Erfahrungswelt unglaubhaft (geheime Gebete des Königs I, 10; Tod eines englischen Feldherrn I, 11; Vorhersagung der Zukunft ohne Folge für die dramatische Handlung III, 4); ebenso sehe man bei der Versöhnungsszene mit Burgund II, 10 keine lebendige seelische Vermittlung, daher erscheine die Versöhnung als unfaßbare übernatürliche Wirkung; endlich streite auch das befremdliche Eingreifen des Himmels IV, 11 gegen unsern Wirklichkeitssinn. Die Montgomeryszene, nach dem Vorbilde der Tötung des Priamossohnes Lykaon in antiken Trimetern geschrieben, wirke künstlich erdacht, weil Johanna, die bisher ihr Werk mit seelischer Geschlossenheit erfüllt, auf einmal mit einer ihr wesensfremden Betrachtung über ihren Beruf einsetze. Der Ausbruch des weiblichen Gefühls in der Lionelszene sei nicht durch die Entwicklung des Widerspruchs zwischen Natur und Sendung vorbereitet. Denn die Erscheinung des schwarzen Ritters sei ein zu äußerliches Mittel, um die Stimmung eines dunklen Verhängnisses aufkommen zu lassen und die klare Zeichnung der seelischen Entwicklung zu ersetzen. Die Klage im Festesjubel IV, 1 mit ihren kunstvollen Stanzen wirke zu deklamatorisch (Stanzen auch im Prolog, 4. Auftr.).

Der vaterländische Gedanke vertieft sich um so mehr, je näher die Personen dem Throne stehen. Besonders der männliche und tatkräftige Dunois, selber von königlichem Blut, rüttelt zur Betätigung echten Königtums auf und hat für Johanna als gotterfüllten Genius, als Werkzeug reinster Hingabe an den Vaterlandsgedanken das meiste Verständnis. Karl ist ein liebenswürdiger, weichlicher Genußmensch, keine gebietende Herrscherpersönlichkeit. Er feiert Feste, umgibt sich mit Sängern und schwärmt für das Schäferwesen und den Liebeshof des Königs René. In Karl ist der empfindsame, romantische Geist des Rittertums dargestellt. — Das Drama bezeichnete Schillers Wendung zum Vaterländisch-Volkstümlichen. Seherisch wies es mit seiner flammenden vaterländischen Begeisterung auf die Napoleonische Unterdrückung und die Befreiungskriege hin: „Nichtswürdig ist die Nation, die nicht ihr Alles freudig setzt an ihre Ehre."

8. **Die Braut von Messina** 1803.

Form und Voraussetzungen der Handlung. — Das Trauerspiel, dessen Stoff Schiller frei erfunden hat, behandelt das in der Sturm- und Drangzeit beliebte Thema von der Bruderfeindschaft um der gleichen Geliebten willen, die aber hier die unbekannte Schwester ist (s. Leisewitzens „Julius von Tarent", Klingers „Zwillinge" und Schillers „Räuber"). Für die Form nahm Schiller das Trauerspiel „König Ödipus" von Sophokles zum Vorbild. Wie dort sollte auch in der „Braut" alles „schon da sein, wenn die Handlung einsetzt". Diese sollte in einer kurzen Zeitspanne das „schon geschehen Vorliegende nur herauswickeln" und so gleichsam eine „tragische Analysis" bilden. Daher werden alle

Voraussetzungen in die Vorfabel verlegt und im Verlaufe des Dramas rückschauend entwickelt. Die „Braut" ist ein Enthüllungsdrama mit „analytischer Technik". Während die übrigen Dramen Schillers Schürzung und Lösung des Knotens vorführen, bringt hier die Handlung nur die Lösung. Schrittweise enthüllen sich alte Verschuldungen und Schicksale, immer klarer läßt die Steigerung der Handlung die Vergangenheit hervortreten, immer deutlicher wird die Erkenntnis des Hörers, daß aus den Taten der Vergangenheit unabwendbares Unheil für die Gegenwart erwachsen muß. Mit der völligen Enthüllung der Vergangenheit bricht der notwendige Untergang herein. Die Voraussetzungen sind die Saat, die Handlung bringt die Ernte.

Normännische Eroberer haben sich Siziliens bemächtigt. Diese Insel, auf der Grenze zwischen Abend- und Morgenland gelegen, weist ein Gemisch der Völker, Kulturen und Religionsformen auf. Christliche Ritter beherrschen den Boden, auf dem altheidnische Kultur geblüht hat, und stehen mit den Sarazenen in Berührung. Aus dem Altertum stammen die Reste der heidnischen Götterlehre und der Schicksalsgedanke. Damit vermischen sich muhammedanischer Fatalismus und mittelalterlicher Christenglaube. So ergibt sich aus Bestandteilen verschiedener Religionsformen eine eigenartige religiöse Vorstellungswelt. Alle Personen haben mehr oder weniger Anteil an einem ängstlichen Dämonen- und Schicksalsglauben, nach dem sie das Leben von geheimnisvoll waltenden Göttern geführt wähnen. Bei diesem religiösen Fühlen gedeiht der Aberglaube, wie die Auffassung der Träume als Orakel und der Glaube an Voraussagungen. — Über dem Volke steht das fremde Geschlecht der Wikinger, das seine gehaßte Herrschaft auf Willkür gründet. Die Glieder des Fürstenhauses scheuen in ihrem trotzigen Eigen- und Herrenwillen keine Gewalttat, um ihre Triebe zu befriedigen. Keiner beugt sich oder fragt den andern. Jeder geht verschlossen mit geheimnisvollem Tun seine Straße und betrachtet die Angehörigen mit Mißtrauen. Von jeher war das Haus der Eroberer der Schauplatz von Verbrechen. Der gewalttätige alte Fürst hat dem Vater die Braut entrissen und dafür den väterlichen Fluch geerntet. Seine Ehe ist auf frevelhaften Treubruch gegründet und verläuft ohne Freude und Frieden. Die Natur des Fürsten vererbt sich auf seine Nachkommen, und so entsteht ein von Leidenschaft verblendetes Geschlecht, das der Selbstvernichtung entgegenschreiten muß. Beide Söhne sind von früher Jugend an von bitterem Haß gegeneinander erfüllt. Vor der Geburt eines dritten Kindes, der Beatrice, haben die Eltern einen Traum. Der Vater glaubt nach seiner Deutung, daß die Tochter seinem Stamm den Untergang bringen werde, die Mutter nach der ihrigen, daß das Mädchen die feindlichen Brüder in Eintracht vereinigen werde. Vom Vater zur Tötung bestimmt, wird die Tochter von der Mutter heimlich gerettet und zur Erziehung in einem Kloster untergebracht, ohne daß die Söhne jemals von dem Vorhandensein einer Schwester erfahren. Das Geheimnis von der Tochter ist die Quelle für die tragische Entwicklung. Als der Fürst stirbt, lodert der Haß der Brüder in hellen Flammen empor. Die Bewohnerschaft Messinas teilt sich in zwei Parteien. Die Mutter sucht

vorerst die Brüder schnell zu versöhnen, um die Herrschaft ihres Hauses zu sichern. Nach der Versöhnung will sie ihnen die unbekannte Schwester aus dem Kloster zuführen. Aber inzwischen hat der ältere Sohn, Manuel, Beatrice in ihrer Einsamkeit entdeckt und der jüngere, Cesar, sie auf der Leichenfeier des Fürsten gesehen, wohin sie heimlich gegangen war, dem Zug des Blutes und der Schaulust folgend. Jeder der Brüder wird von Liebe zur Schwester ergriffen. Unter der Gewalt der Leidenschaft reißt Manuel die Geliebte mit ihrer Einwilligung aus dem Kloster und bringt sie in ein Versteck nach Messina. Dort wird sie von Cesars Spähern entdeckt. Die Brüder, jeder mit dem Geheimnis seiner Liebe beschäftigt, sind zur Versöhnung geneigt und wollen beide der Mutter die Braut zuführen. Aus dem Geheimnis, das die Brüder voreinander haben, ergibt sich die Verwicklung.

Die **Handlung** führt schnell in einigen Nachmittagsstunden das Verhängnis herbei. Zunächst wendet sich alles scheinbar zum guten. Unter dem Einfluß der Liebe friedfertiger, versöhnen sich die Brüder; die Mutter entdeckt ihnen das Geheimnis der Schwester und die Söhne offenbaren ahnungslos ihre Liebe. Auf der Höhe des Stückes scheint die Fürstin auf dem Gipfel des Glückes angekommen zu sein: sie sieht die Söhne in Eintracht und gewinnt drei blühende Töchter (Beispiele tragischer Ironie!). Aber bald verwirklicht sich die Ahnung des Hörers, daß die von beiden Söhnen Geliebte die Schwester sei und daß dadurch alle schönen Zukunftshoffnungen zunichte werden. Der jähe Umschlag tritt ein, als die Nachricht von der Entführung der Tochter aus dem Kloster alle Personen in leidenschaftliche Verwirrung setzt. Jeder der Brüder will, bevor er zur Rettung der Schwester aufbricht, noch einmal nach der Geliebten eilen. Bei Beatrice treffen beide zusammen. In ungezügeltem Haß tötet Cesar seinen Bruder als den vermeintlichen Räuber seines Glückes und seiner Ehre. Der Ausgang bringt für den verblendeten Brudermörder die Erkenntnis seiner raschen Tat und die Sühne durch den eigenen Tod. Cesar macht eine sittliche Läuterung durch. Früher hat er wie alle übrigen Verblendeten die Schuld an seinen Verfehlungen dämonischen Mächten zugeschrieben. Jetzt zerreißt er diesen Wahn, gewinnt Einsicht in seine Schuld und sucht keine Milderungsgründe mehr, wie etwa, die Tat im Irrtum oder aus berechtigter Rache getan zu haben. Weil er ein stolzer Herrenmensch ist, will er die Verantwortung uneingeschränkt auf sich nehmen und sich zur Sühne freiwillig aufopfern. Er kann nicht schuldbeladen durchs Leben gehen, während der tote Bruder verklärt in der Erinnerung lebt. In dieser Ansicht machen ihn alle Lockungen zum Leben — das Flehen der Mutter und die Bitte der Schwester — nicht irre. Von dem Gefühl des Neides gegen den bevorzugten Bruder gereinigt und mit dem Leben versöhnt („Schwester, weinst du um mich?"), geht Cesar in den Tod, durch den er sich über die verhängnisvollen Fügungen erhebt und die Kette des

Leidens zerbricht. Cesars Tod ist Sühne und Erlösung, er bedeutet die Anerkennung und den Sieg der sittlichen Weltordnung. Am ganzen Herrscherhause zeigt sich die Schuld als der „Übel größtes", weil sie fortzeugend Böses hervorbringt.

Einfluß des antiken Vorbildes. — Nach antikem Vorbilde führte Schiller den **Chor** ein. Dieser ist zunächst wie bei den Griechen die zuschauende „ideale Person", die mit Würde und überlegener Ruhe das leidenschaftliche Geschehen mit einem gedankentiefen „lyrischen Prachtgewebe" umgibt. Schiller hat den Chor aber auch als „handelnde Person" zum Diener der Handlung gemacht. In dieser Eigenschaft stellt der Chor, in zwei Halbchöre geteilt, das Gefolge der Brüder dar, das sich wie diese entweder feindlich oder versöhnt gegenübersteht. Weil die Halbchöre auch die Leidenschaftlichkeit der geknechteten Masse verkörpern, begehren sie gemeinsam gegen die fremden Herrscher auf, trotzdem jeder Chor seinem Herrn ergeben ist. Damit der Chor aber zugleich der weisheitsvolle „ideale Zuschauer" sein kann, sind die Begleiter des ruhigeren Manuel als eigentliche Träger der Betrachtungen ernster gehalten als die des stürmischen Cesar. Gegen Ende der Handlung schwinden die Gegensätze zwischen den Halbchören. — Auf das antike Vorbild weisen noch hin: die Reste der griechischen Götterlehre, die Auffassung der Träume als Orakel, die Einheit der Zeit, der geringe Wechsel des Schauplatzes und die einfachen Lebensverhältnisse (Glieder einer Familie, Fürst und Volk; vergl. dagegen die verwickelten Gesellschaftsverhältnisse im „Wallenstein"; — einfache Lebensformen in den Betrachtungen des Chores: Krieg, Friede, Jagd, Meerfahrt, Liebe).

Weil Schiller die Form des „König Ödipus" zum Vorbilde nahm, wurde die „Schicksalsidee" des „Ödipus" auch der „Braut von Messina" zugeschrieben. Diese galt für eine **Schicksalstragödie,** in der wie im „Ödipus" von außen her ein unabwendbares und längst vorherbestimmtes Schicksal die Menschen vernichtet, ohne daß diese eine sittliche Schuld auf sich geladen haben. In der „Braut" ist aber das Verhängnis trotz aller Abhängigkeit vom Naturgesetz der Vererbung und von der unglückseligen Verkettung irdischer Dinge eine Folge der Charakteranlage. Das Schicksal erwächst mit innerer Notwendigkeit aus dem Handeln der leidenschaftlich verblendeten Menschen. Schillers Tragödie ist auf sittliche Freiheit, Schuld und Verantwortung gegründet, nicht auf einen griechischen Mythus von einer dämonischen, überirdischen Macht. Alle Hauptpersonen laden eine sittliche Schuld auf sich. Der Fluch des Ahnherrn erhält seine Kraft nicht durch eine geheimnisvolle Gewalt, sondern durch die zügellose Leidenschaft und das Mißtrauen der Nachkommen, durch den vererbten Gesamtcharakter des Herrscherhauses. Der Brautraub des Vaters, die damit verbundene Untreue der Mutter, der Raub der Schwester aus dem Kloster, Beatricens Heimlichkeit über die Teilnahme an der Leichenfeier und gewissenlos leichte Einwilligung zur Entführung, Cesars Brudermord, der wohl in leidenschaftlicher Aufwallung, aber doch absichtlich und mit vollem Bewußtsein begangen wird: für alle diese Schuld sind die Menschen sittlich verantwortlich. Das Schicksal trifft also nicht wie eine blinde Macht Schuldige und Unschuldige, sondern übt im Namen der sittlichen Weltordnung ein Strafgericht aus. Alle Elemente des Wunderbaren, die

Schiller nach antikem Vorbilde verwendet hat — Träume und Vorausbestimmungen — und die überdies die beiden Hauptpersonen nicht berühren, sind nicht selbständig treibende Kräfte, sondern Ausdrucksformen für den Herrscherwillen und die Glaubensvorstellungen und ein Mittel zur Erhöhung der tragischen Stimmung des Ahnungsvollen. Die Gedanken vom größten Übel der Schuld, von der zerstörenden Macht der Leidenschaften, von der Quelle des Bösen in der eigenen Brust, von der Anerkennung der ewigen Ordnung natürlicher und sittlicher Dinge: sie alle schließen die Auffassung des Dramas als Schicksalstragödie aus.

Zur Beurteilung. — Bemängelt hat man, daß die Aufdeckung des Geheimnisses vom Vorhandensein einer Schwester künstlich durch Unwahrscheinlichkeiten hinausgeschoben wird. Dazu gehören: das lange Verweilen der Beatrice im Kloster nach dem Tode des Vaters; die Tatsache, daß Manuel bei seinen Besuchen im Kloster in fünf Monden nicht einmal den einzigen Boten zwischen Mutter und Tochter erblickt; der Auftritt, in dem die Botschaft von der Entführung der Beatrice anlangt (der zerstreute Manuel überhört das Gespräch zwischen Diego und Cesar; seine Frage nach dem Aufenthaltsort der Schwester wird von der Mutter abgewiesen, während Cesar ausführliche Antwort erhält); das Schweigen der Beatrice bei der Werbung des Cesar, der sie nach seiner stürmischen Art sofort zu seiner Gattin erklärt. — Manche Beurteiler fassen die „Braut" als Schicksalstragödie auf. Bellermann tadelt, daß durch die Einführung der modernen Idee der Schuld neben der antiken Schicksalsidee ein Zwiespalt geschaffen sei. Andere Beurteiler, die unsern Standpunkt teilen, halten das Orakelwesen für eine Veräußerlichung und Trübung des Grundgedankens vom Ursprung des Schicksals in der eignen Brust.

9. **Wilhelm Tell** (1804), das einzige Schauspiel Schillers.

Das urwüchsige und ehrwürdige **Schweizervolk** lebt noch in engster Beziehung mit der heimatlichen Natur. Diese bestimmt nicht nur die äußeren Lebensformen (Jäger, Fischer, Hirten, Landleute), sondern auch die geistige Eigenart der Schweizer (Heimat- und Freiheitsgefühl, Kraft, Sitten). Die Natur wirkt in der Handlung mit. Die treue Schilderung der Schweizer Natur (Lawinen, Föhn, Alpenglühen u. a.) ist ein Beweis für die unvergleichliche Einbildungs- und Gestaltungskraft Schillers, der die Alpenwelt niemals gesehen hat. — Die Schweizer hatten sich freiwillig unter die Oberhoheit des Reiches begeben. Sie standen also reichsunmittelbar unter dem Schutze des jeweilig regierenden Kaisers. Trotzdem ging das rechtswidrige Streben Albrechts I. darauf hinaus, die Schweizer Kantone seinem habsburgischen Hausbesitze einzuverleiben. Drei Vögte sollten durch willkürliche Bedrückung die Kantone Schwyz, Uri und Unterwalden für die österreichischen Absichten gefügig

machen. Aber unter dem Druck reifte die Liebe zum heimatlichen Boden und zu den väterlichen Sitten. Die Tyrannei erzeugte Vaterlandsbewußtsein und Freiheitsgefühl und erweckte den Gedanken der Selbsthilfe. Die Freiheit, die das Volk sich wieder erkämpfen will, ist das alte Recht und die alte Schweiz, das angestammte Leben in seiner eigentümlichen Art. Die Schweizer wollen bei Kaiser und Reich verbleiben, wollen ihr altes Oberhaupt anerkennen, aber sich gegen die Ansprüche Habsburgs verteidigen. Der durch Notwehr gebotene, daher sittlich gerechtfertigte Kampf gegen die Vergewaltigung ihres ganzen Daseins soll eine maßvolle und besonnene Durchführung des allgemeinen Willens, eine vernünftige, zur Wohlfahrt des Ganzen dienende Selbstbefreiung, kein zügelloser Aufruhr sein. Die Idee der Freiheit, welche nach Goethes Ausspruch die Werke Schillers durchzieht, lebt hier in einem ganzen Volke und nicht nur in einem Einzelmenschen wie in der „Jungfrau". Daher steht auch kein einzelner Held, der allein das reine Vaterlandsbewußtsein besitzt, im Mittelpunkt, sondern das ganze Volk ist Träger des Freiheitsgedankens und daher Held der Handlung. Die ganze Volksmasse vom Kinde bis zum sterbenden Greise, vom Landmann bis zum Gemsjäger, vom Handlanger bis zum Adligen wird daher auch vorgeführt.

Das Ziel der **Handlung** ist die aus gerechter Notwehr entspringende Befreiung des Vaterlandes von der fremden Willkürherrschaft. Der Aufbau kann nicht so geschlossen sein wie bei den vorhergehenden Dramen. Denn der Stoff ist ein schon sagenhaft verarbeitetes episches Nebeneinander der Ereignisse, eine Massenbewegung, deren Träger mehrere Führer des Volkes sind[1]). Drei Handlungsreihen laufen nebeneinander her, nur durch das gemeinsame Ziel innerlich verbunden, fließen aber zum Schluß zur Einheit zusammen:

a) Die Volksbewegung. — Ein einleitender Vorklang oder eine Einführung im kleinen ist die Rettung Baumgartens durch Tell (I, 1). Dann folgen Zeugnisse der Willkürherrschaft: zu Schwyz ist der be-

[1]) Die Schweizersage besteht aus 2 Teilen: a) der geschichtlichen Rütlisage, die auf dunklen geschichtlichen Erinnerungen an die Kämpfe der Eidgenossenschaft beruht (Vorstellungen von der Unterdrückung der Waldleute durch Habsburg und von ihrer Befreiung durch einen Bund). Die Sage bewahrt den Kern der Wirklichkeit: die uralte ländliche, naturalwirtschaftliche Selbstverwaltung soll durch das Mittel der Einung als Reichsunmittelbarkeit gegen neue Mächte aufrecht erhalten werden. — Mit der Rütlisage wurde b) später die Tellsage lose verbunden, die im Grunde ein Naturmythus und wahrscheinlich aus Saxo Grammaticus abgeleitet ist. Die Schweizersage, im 15. bis 16. Jahrh. zusammengeflossen und im 17. durch Tschudi endgültig gestaltet, ist ein spätes Beispiel für die Entstehung einer geschichtlichen Sage. Die Zweiteilung des Sagenstoffes wirkt in Schillers „Tell" hinüber (s. Lamprecht, Deutsche Gesch. IV).

güterte Stauffacher, der sich nach Art der Herren- und Staatsbauten ein Haus aus Stein errichtet hat, in banger Furcht vor der Habgier des gereizten Vogtes Geßler, zu Altdorf läßt dieser herausfordernd das Gefängnis „Zwing-Uri" für die freien Schweizer erbauen und übermütig den Hut aufpflanzen, und in Fürsts Wohnung hören wir von der schrecklichen Blendung, die an dem unschuldigen Melchtal in Unterwalden als Buße für die leidenschaftliche Tat seines Sohnes vollzogen ist. Mit dem Druck wächst aber auch die Auflehnung des bis dahin geduldigen Volkes. Das erste Wort über die gewaltsame Befreiung aus der unerträglichen Lage spricht im stillen Familienkreise die kühn entschlossene Gertrud und spornt dadurch ihren sorgenden Mann zum Handeln an. Stauffacher trägt den Freiheitsgedanken weiter und schließt mit Fürst und Arnold Melchtal einen Bund. Jeder der drei Männer wirbt in seinem Kanton Freunde der Befreiungssache. Auf dem Rütli kommen die Vertreter der drei Länder zur nächtlichen Versammlung zusammen (II, 2). Alle finden sich um der gemeinsamen Sache und der gleichen Stammesüberlieferung willen zur Einheit zusammen, begründen eine Landsgemeinde und beschließen nach der ergreifenden Ansprache Stauffachers (Höhe: „Nein, eine Grenze hat Tyrannenmacht" usf.) die gemeinsame Erhebung, die zum „Fest des Herrn" ausbrechen soll. Die Rütliversammlung zeigt das Bedächtige und Maßvolle der Führer, die von strengem Rechtsgefühl getrieben sind und denen die Achtung vor der Obrigkeit und die Scheu vor der Gewalttat tief im Blut sitzt. Erst nachdem alle Versuche zur friedlichen Erlösung von der unerhörten Bedrückung vergeblich unternommen sind, schreiten die Schweizer zu gewaltsamer Wahrung ihrer Rechte. Die Rütliversammlung vollendet den Beweis für die sittliche Rechtfertigung der Empörung und zeigt das Wachstum des völkischen Bewußtseins und des Willens zur Selbstbehauptung. Weil die Landleute hier Kraft und Willen zur Abwehr zeigen, bleibt die vorhergehende Schilderung ihres Leidens nicht unwirksam und verdient das Schweizervolk die Freiheit. Erst auf der breiten Grundlage einer allgemeinen Volkserhebung kommt die Freiheitsstimmung zu mächtiger Entfaltung. — Die Volksbewegung wird nach der Rütlizusammenkunft von der Tellhandlung abgelöst und setzt erst wieder am Sterbelager Attinghausens ein. Unter dem Eindruck neuer Gewalttaten — Gefangennahme Tells und Entführung Bertas — fassen die zaudernden Führer den Entschluß, die Empörung früher als zur festgesetzten Zeit zu beginnen. Dazu werden sie auch bestimmt durch den rückhaltlosen Beitritt des Adels in Gestalt des Rudenz. Die schwerste Tat, die Beseitigung Geßlers, wird von Tell vollbracht. Das Volk bricht die Burgen und verjagt die andern Vögte. Die neue Freiheit wird durch die Rache des Habsburgers nicht gefährdet, weil Albrecht inzwischen von seinem Neffen Parricida ermordet ist.

b) Tellhandlung. — Der Gemsjäger Tell: friedliebend, von innigem Familiengefühl, allem Reden und allen Umständlichkeiten abhold, von einfacher und schlichter Kraft, ein Mann der entschlossenen Tat und der selbstverständlichen Hilfe, wo die Not gebeut (Baumgartens Rettung). Der Starke, der sich allein hilft, steht zunächst abseits ohne Anteil an der Volksbewegung. Sein Gemeingeist wird erst geweckt, als er selber leidvoll die ruchlose Willkür Geßlers erfährt. Weil der Arglose den aufgepflanzten Hut nicht gegrüßt hat, soll er den Apfel vom Haupt des

Kindes schießen. Mit diesem Gebot frevelt der teuflische Gewaltmensch gegen die heiligen Vatergefühle, gegen die Menschlichkeit. Der Befehl bezeichnet den Höhepunkt des Druckes und ist um so empörender, weil er sich gegen einen bescheidenen Menschen richtet, der nie etwas gegen den Vogt unternommen hat. Tell erfüllt nach langem Seelenkampf die ungeheuerliche Weisung, um sich, sein Kind und seine verhöhnte Schützenehre zu retten. Er hat im Vogt stets den Vertreter des Kaisers geehrt. Aber angesichts des Frevels schwindet die Ehrerbietung. Tells fromme Denkart wird in gärend Drachengift verwandelt. Tell beschließt sogar Geßlers Tötung für den Fall, daß sein Kind Schaden leiden würde. Den mit Reisigen umgebenen Vogt ohne Überlegung vor dem Apfelschuß zu töten, widerspricht Tells Natur, die zu friedliebend und zu wenig leidenschaftlich aufwallend ist. Aber unbesonnen äußert Tell seine Absicht für den äußersten Fall. Das bringt ihm neue Vergewaltigung, die Gefangennahme. Auf dem See wird er im Sturm wie durch ein Wunder befreit. Jetzt muß die Entscheidung zwischen Tell und Geßler fallen. Einer der Gegner muß vernichtet werden. In Tell festigt sich allmählich die Absicht, den Vogt zu töten. In seinem Selbstgespräch in der hohlen Gasse bei Küßnacht (IV, 3) prüft Tell seinen Entschluß noch einmal durch. Ernst und ruhig, nicht in leidenschaftlicher und blinder Rachsucht, schreitet Tell aus Notwehr zur Tat und vollführt mit klarem Bewußtsein die Tötung als eine sittliche Pflicht im Dienste der höheren Gerechtigkeit. Tell ist Richter für sich und sein Volk an einem Wesen, das unmenschlich wie ein „wildes Tier" gehandelt hat. Geßler fällt mitten in der Äußerung seiner herrischen Überhebung. Geßlers Sturz macht auch die Schweiz frei; er ist der Hauptteil des gesamten Befreiungswerkes, das durch die allgemeine Empörung der Bauernschaft und des Adels vollendet wird. Die (erfundene) Begegnung mit dem Kaisermörder Parricida zeigt Tells ruhiges Gewissen nach der Tat. Das Zusammentreffen soll keine bewußte Vergleichung beider Taten anstellen, läßt jedoch Tell in einen selbstgerechten Ton verfallen, der seinem einfachen Wesen fremd ist (die scharfe Unterscheidung der Taten, der Rat einer Buße in Rom). Das Volk feiert Tell als seinen Erretter. — Gründe für die Sonderstellung Tells: Zum Führer der Empörung hätte sich Tell wegen seines Wesens nicht geeignet; als Glied des Bundes wäre er zu sehr herabgedrückt, um als Held über den andern zu erscheinen. Innerhalb der Gesamtheit hätte er auch die Beschlüsse der Rütliversammlung durch eine selbständige Tat nicht eigenmächtig umstoßen dürfen. So trägt Tell, allein gestellt, nur den Teil der Handlung, der im Mittelpunkte steht und die Entscheidung bringt. Tells Tat fügt sich ohne Störung in die Gesamthandlung ein, weil die Vorbereitungen zum Aufstande schon vollendet sind und weil Tell das sichere Gefühl hat, daß sein Einzelfall die Zuspitzung und Entscheidung der Gesamthandlung bildet.

c) Handlung der adligen Gruppe. — Attinghausen gehört der väterlich-patriarchalischen Zeit an, sieht aber schon freudig die neue Volksgemeinschaft entstehen. Sein schwankender Neffe Rudenz hält zu Österreich und verachtet seine Landsleute. Unter dem Einfluß der Gesinnung Bertas von Bruneck, der frevelhaften Behandlung Tells durch Geßler und der Entführung der Berta wird er zum vaterländischen Gefühl zurückgeführt. Sein Anschluß an die Eidgenossen verkörpert den Beitritt des Adels, der die zaudernde Bedächtigkeit der Bauern zerstört und den An-

trieb zum Handeln vor der festgesetzten Zeit gibt. — Der Befreiungsgedanke geht von zwei Frauen, Berta und Gertrud, aus. Das Liebesverhältnis zwischen Berta und Rudenz ist frei erfunden.

Die Einheit im „Tell". — Das deutsche Drama schlug seit Lessings Zeit einen Mittelweg zwischen dem Formgesetz der Franzosen und der Lockerheit des Shakespeareschen Aufbaues ein. Es hielt sich nicht wie das französische Drama streng an das Gesetz von den drei Einheiten, führte eine größere Fülle von Einzelheiten, auch Episoden, vor, setzte eine größere Anzahl von Personen in Tätigkeit und legte sich nicht die Fessel größter Raum- und Zeitbeschränkung an. Es wahrte aber trotz des freieren Baues die Hauptsache, nämlich eine starke innere Einheit: die Beziehung aller Geschehnisse auf einen beherrschenden Mittelpunkt, auf ein Ziel. Auch beim „Tell", dem das geschlossene dramatische Nacheinander im strengen Sinne fehlt, ist diese Einheit vorhanden. Der Freiheitsgedanke ist das herrschende Leitmotiv, die Befreiung das gemeinsame Ziel aller Unternehmungen. Alle einzelnen Handlungen sind Glieder einer Kette, „Strahlenbrechungen eines Gedankens". Keine der Handlungsreihen ist ein selbständiges Stück, keine kann man herauslösen, ohne die innere Einheit zu zerstören. Alle drei wirken zusammen und bilden erst vereint ein zusammenhängendes Ganze. Auch die einzelnen Personen bestehen nicht für sich, sondern als typische Vertreter der höheren Einheit des Volkes und des Staates. Die Einzelgeschicke zusammen ergeben die Volksbedrückung. Auch Tell ist ein Teil des Ganzen, wenn seine Rolle auch selbständiger ist. Er überragt wohl die Volksmasse, löst sich aber nicht von ihr. Seine Tat erhält erst durch die Gesamterhebung ihre hohe Bedeutung. — Die Gründe für die Lockerheit des Baues liegen, wie oben gesagt, im gegebenen geschichtlich-mythischen Stoff. —

Zu den Vorzügen des Werkes gehört die Reihe lebendiger und meisterhafter Auftritte (Baumgartens Rettung, Rütliversammlung, Apfelschuß, hohle Gasse), das Naturgefühl und der vaterländische Geist, der hier noch stärker als in der „Jungfrau" hervortritt. Im Kampf der Schweizer schaute Schiller seherisch die deutsche Erhebung gegen die Tyrannenmacht Napoleons voraus. Er entflammte durch den „Tell" zu der vaterländischen Begeisterung, mit der die Freiwilligen von 1813 ins Feld zogen. Der Rütlischwur wurde ein Wahrspruch für die deutsche Einheit: „Wir wollen sein ein einzig Volk von Brüdern, in keiner Not uns trennen und Gefahr!" Der „Tell" ist ein echtes Volksdrama in der Vereinigung hoher Kunst mit Volkstümlichkeit, und daher ist er auch das Volks- und Festspiel der Schweizer geworden. — Als Mängel hat man angeführt: Die Liebesszenen zwischen Rudenz und Berta sind zu frostig; das Selbstgespräch Tells in der

hohlen Gasse ist zu stilisiert; der Parricidaauftritt ist eine zu bewußte Vergleichung beider Mordtaten und eine entbehrliche nachträgliche Rechtfertigung der Tat Tells. — Hauptquellen Schillers waren die Chronik des Aegidius Tschudi und die Geschichte der schweizerischen Eidgenossenschaft von Johannes Müller.

10. **Demetrius** 1805, unvollendet.

Nach umfassenden geschichtlichen Vorarbeiten und mehrfachen Entwürfen begann der todkranke Dichter mit fast übermenschlicher Anstrengung im Frühjahr 1805 die Ausarbeitung des gewaltigen Stoffes vom Aufstieg und Fall des Demetrius. Aber nur die Ausführung einiger Szenen war ihm vergönnt.

Grischka, der im Dienst eines polnischen Woiwoden steht, wird als der angeblich umgekommene Sohn des früheren russischen Zaren, Demetrius, erkannt. Getragen vom reinsten Glauben an sich und an seine königliche Herkunft, will Demetrius seine hohe Sendung, die Befreiung seines Vaterlandes von der Herrschaft des Thronräubers und die Beglückung des russischen Volkes, erfüllen. Er erringt auf dem glänzenden Reichstage zu Krakau durch die Gewalt seiner Persönlichkeit und durch die Wahrheitskraft seiner Rede die Anerkennung der Polen, und seine Verlobte, die leidenschaftlich nach der Zarenkrone trachtende Woiwodentochter Marina, gewinnt die Hilfe ihrer Landsleute zum Kriege gegen Rußland. Demetrius erobert die russischen Städte außer Moskau; die russischen Heerführer gehen zu ihm über, und der stolze Verbrecher Zar Boris nimmt sich das Leben. Da erhält Demetrius auf der Höhe seines Glückes die Nachricht, daß er nicht der Zarensohn, sondern das getäuschte Werkzeug des Mörders des echten Demetrius sei. Diese Kunde bewirkt in ihm eine gewaltige Erschütterung, bedingt den Wechsel seines Wesens und den Umschwung seines Geschicks. Vorher eine vom hohen Glauben an sich erfüllte, liebenswerte und huldvolle Herrscherpersönlichkeit, verliert jetzt Demetrius den Glauben an sich und damit die Kraft und Wahrhaftigkeit seiner Person. Er wird finster und mißtrauisch und will sich, da er wegen seines starken Lebenswillens von seiner Siegesbahn nicht zurück kann, durch Betrug auf der Höhe behaupten. Die Zarinwitwe Marfa, die gramvoll in klösterlicher Einsamkeit nur dem Schmerz um den getöteten Sohn gelebt hat und an den Wiedererstandenen mit aller Kraft glauben möchte, kann diesen dennoch nicht als Sohn anerkennen, weil in ihr die Stimme der Natur, das Muttergefühl, schweigt. Noch hält Demetrius seinen glänzenden Einzug in Moskau, aber sein innerer Zwiespalt sowie der Gegensatz politischer Parteiungen verursachen seinen Fall. Der betrogene Betrüger fällt unter dem Mordstahl der Verschwörer.

Bezüglich des Wachstums und der Zerstörung des Glaubens an sich und seine Sendung ähnelt Demetrius der Johanna, bezüglich der tragischen Selbstbehauptung durch Verbrechen dem verratenen Verräter Wallenstein. Meisterhaft ist der Aufbau der gewaltigen Massenszene des polnischen Reichstages.

* * *

Rückblick auf Schillers Trauerspiel.

Begriff des Tragischen bei Schiller. — Unter dem Einflusse der Kantischen Philosophie bildete sich Schiller seine hohe Auffassung der Kunst. Die Dichtkunst befreit den Menschen von der Enge und der Last des Daseins, sie führt ihn zur harmonischen Einheit, in der die Widersprüche zwischen Natur und Geist, Wirklichkeit und Ideal aufgehoben sind und in der der Mensch zur Ganzheit, zur Vollendung gelangt. Vor dieser priesterlichen Auffassung der Dichtkunst konnte die alte Meinung, nach der die Poesie zur vergnüglichen Erholung oder zur moralischen Besserung der Hörer dienen sollte, nicht mehr bestehen. Denn das Kunstwerk wendet sich nicht einseitig an die sinnlichen oder moralischen Kräfte, sondern an den ganzen Menschen; es verlangt „einen offenen Sinn, ein erweitertes Herz und einen frischen Geist" des Genießenden.

Wenn somit Schiller eine einseitig moralische Tendenz der Dichtkunst abwies, so besaß für ihn doch das Tragische sowohl sittliches Wesen wie sittliche Wirkung. Denn Schiller begriff das Schöne und das Gute als zwei untrennbare und gleich notwendige Seiten des dichterischen Ideals. Die Kunst offenbart Schönheit (d. i. Selbstbestimmung, Freiheit in der Erscheinung) und befriedigt damit als Anmut unser ästhetisches Urteil, aber sie zeigt auch das Erhabene, indem sie durch Vorführung der Würde im Leiden unserm sittlichen Bewußtsein genügt. Das Schöne und das Erhabene vollenden die ästhetische Erziehung des Menschen. Das Gebiet des Trauerspiels ist das **Erhabene**, das als Kraft und Freiheit des Willens in die Erscheinung tritt. Bei einem erhabenen, wahrhaft freien Menschen siegen Sittengesetz, Pflicht und Vernunft über Triebleben, Neigung und Sinnlichkeit. Das Erhabene ist also die sittliche Macht im Menschen, die diesem erst seine Würde gibt, weil sie dem Sittengesetz alles übrige unterordnet, ja den Menschen sogar für seine sittlichen Ideale in den Tod gehen läßt. Beim Anblick des Erhabenen fühlt sich der Mensch frei, „weil die sinnlichen Triebe auf die Gesetzgebung der Vernunft keinen Einfluß haben, weil der Geist hier handelt, als ob er unter keinen anderen als seinen eigenen Gesetzen stünde." Das Erhabene erhöht den Menschen über die sinnliche Welt: „Vernunft und Sinnlichkeit stimmen hier nicht zusammen, und eben in diesem Widerspruch liegt der Zauber, womit das Erhabene unser Gemüt ergreift." Dagegen schließen sich beim Schönen Vernunft und Sinnlichkeit, Pflicht und Neigung zur Harmonie zusammen.

Im Trauerspiel kämpfen heldenhafte Persönlichkeiten unter Leiden durch Tat und Ergebung um große Gegenstände, die sittliche Macht streitet gegen das Naturgesetz oder gegen widerstreitende Neigungen und Pflichten. In weihevoller Andacht sieht der Zuschauer das gigantische Schicksal sich mit unentrinnbarer Notwendigkeit entwickeln, den Helden zermalmen, sogar reine Naturen vernichten (Max und Thekla). Der Held

kann die Schrecken des Todes nur überwinden und sich zur Unabhängigkeit von der Außen- und Sinnenwelt erheben, wenn er das Schicksal zu seiner eigenen freien Tat macht (Maria Stuart, Don Cesar). Der leidvolle Untergang des Helden weckt das Mitleid des Hörers, erfüllt ihn aber zugleich mit einem erhabenen Lustgefühl. Denn das sittliche Bewußtsein empfindet Erhebung, wenn es die sittliche Natur über die sinnliche, die sittliche Weltordnung über widerstrebendes menschliches Wollen siegen sieht, wenn sich die Freiheit des sittlichen Willens bewährt und wenn somit das Gute und Große über Leid und Untergang triumphiert.

Dieser tragische Kampf des Helden ruft in uns Zuschauern alle geistigen Kräfte wach und macht uns insbesondere wehrhaft gegen das Unglück, das uns im wirklichen Leben trifft. Das Unglück überrascht uns oft wehrlos, ja macht uns oft wehrlos. „Fälle können eintreten, wo das Schicksal alle Außenwerke ersteigt, auf die der Mensch seine Sicherheit gründete, und diesem nichts weiter übrig bleibt, als sich in die heilige Freiheit der Geister zu flüchten, wo es kein anderes Mittel gibt, den Lebenstrieb zu beruhigen, als es zu wollen, und kein anderes Mittel, der Macht der Natur zu widerstehen, als ihr zuvorzukommen durch eine freie Aufhebung alles sinnlichen Interesse." Wohl uns, wenn wir gelernt haben, das Geschick mit solcher Würde zu ertragen! Zu dieser Erhebung über das Unglück, dieser Überwindung des Lebens werden wir durch den Anblick des tragischen Leidens stark gemacht. Das erdichtete Unglück auf der Bühne zeigt uns das bald langsam untergrabende, bald schnell überfallende Verderben, es zeigt „Gemälde der mit dem Schicksal ringenden Menschheit, der unaufhaltsamen Flucht des Glückes, der betrogenen Sicherheit, der triumphierenden Ungerechtigkeit und der unterliegenden Unschuld". Nach dem Anblick dieser Gemälde sind wir nicht mehr unbekannt mit den uns umlagernden Gefahren; wir sind durch die Beispiele sittlicher Tapferkeit mit Kraft erfüllt, das Unglück durch den „höchsten Schwung der Menschennatur" in erhabene Rührung aufzulösen.

Will die Tragödie diese Aufgabe erfüllen, muß sie das Leben unverschönt und untrüglich in seiner unentrinnbaren Notwendigkeit darstellen, muß sie das Leben als einen furchtbaren und gefahrvollen Kampf aufzeigen, in dem es keine Sicherheit des Glückes gibt. Darum: „Hinweg mit der falsch verstandenen Schonung und dem schlaffen, verzärtelten Geschmack, der über das ernste Angesicht der Notwendigkeit einen Schleier wirft ... Stirn gegen Stirne zeige sich das böse Verhängnis."

Die hohe Auffassung Schillers begriff die Veredlung der Gesamtpersönlichkeit und die Erziehung zu höherem Menschentum als Zweck der Tragödie. Schiller wollte eine ernste, tief sittliche Lebensauffassung verkünden, die seichte und falsche Schätzung des Lebens und seiner Güter vernichten und einen Idealismus predigen, der freudig in Kampf und Tod geht, weil er an Werte glaubt, die Zeit und Untergang überdauern, der sogar den Tod sucht, um die Überzeugung von der Ewigkeit idealer Güter zu bewähren. Diesen Werten gegenüber sinkt der

Wert des Lebens, löst sich das Klammern an das irdische Dasein. Die Befreiung von der Lebenssucht zieht als Grundstimmung durch Schillers Trauerspiel. Außer Demetrius ringt nur Wallenstein um sein Leben bis zuletzt. In seiner herrischen Lebenssucht erkennt er die Größe der gegnerischen Gewalten nicht und sucht sich in betrogener Sicherheit auf schwankem Boden zu behaupten, bis ihn jene Mächte schonungslos dahinstrecken. Die andern tragischen Helden Schillers liegen zuerst in den Banden der Lebenssucht, werden aber durch die Kraft ihres Willens Herr darüber und gehen als wahrhaft freie Persönlichkeiten mit erhabener Entschlossenheit in den Tod (Maria Stuart, Don Cesar). Das Leben ist der Güter höchstes nicht, der Übel größtes aber ist die Schuld! —

Die Schillersche Auffassung der Tragödie als eines Kampfes zwischen sittlicher Freiheit und Sinnlichkeit, zwischen Sittengesetz und Neigung schließt die großen Bösewichte als tragische Helden aus. Nur in wenig überzeugender Weise hat Schiller am Schluß der Abhandlung „über das Pathetische" die großen Verbrecher in seine Anschauungen einbeziehen können. Da Laster von Willensstärke zeugen, koste es dem Bösewicht nur einen einzigen Sieg über sich selbst, nur eine einzige Umkehrung der Maximen, um die ganze Konsequenz und Willenskraft, die bisher an das Böse verschwendet ist, dem Guten zuzuwenden. Der Bösewicht kann also zum tragischen Helden werden, weil er die Möglichkeit des absolut freien Wollens besitzt, da er ja durch einen einzigen Willensakt sich zur Würde der Menschheit aufrichten kann.

Inhalt des tragischen Kampfes. — Der Held des Dramas kann zur siegenden sittlichen Idee verschiedene Stellungen einnehmen. Er bezeugt die Macht der sittlichen Freiheit, er kämpft und leidet um des sittlichen Ideals willen, und das Gute überwindet die Welt im selbstgewählten Tod des Helden (Posa, Johanna, Max Piccolomini). Im entgegengesetzten Falle befindet sich der Held in Zwiespalt mit der sittlichen Idee. Im Trauerspiel der Schuld und Sühne kämpft er vergeblich gegen das Sittengesetz, muß besiegt die sittliche Weltordnung anerkennen und wird durch seinen Opfertod, mit dem er die Verletzung der sittlichen Idee sühnt, wahrhaft frei (Karl Moor, Don Cesar). Oder er scheitert, wenn er sich nicht beugt, in Hoffart und Verblendung an der verletzten sittlichen Weltordnung. Dann handelt es sich um die Tragik des Verbrechens und der Strafe (Wallenstein, Demetrius). Die bloße Vergeltung des Verbrechens (Franz Moor) befriedigt nur das Gerechtigkeitsgefühl des Hörers. Damit aber wahrhaft tragische Erhebung hervorgerufen wird, müssen die Verbrecher als große Persönlichkeiten dargestellt sein, die, beherrscht von der Gewalt ihrer Triebe, durch die Behauptung ihrer Eigenart zum Verbrechen getrieben werden. So sind Wallenstein und Demetrius geniale, ehrfurchtgebietende und uns trotzdem durch menschliche Züge nahe gebrachte Persönlichkeiten, die ihr inneres Gesetz

erfüllen, um ihre Selbstbehauptung ringen müssen, die sich durch den Verzicht auf ihre Ziele selbst vernichten würden und daher „Tod oder Durchsetzung des eigenen Wesens und Zweckes!“ als Losung wählen. Ihr Einzelwille kommt mit höheren Daseinsformen in Widerstreit, und die höheren Ordnungen zerbrechen den stärksten Menschen. Gerade die Größe der Persönlichkeit hebt die Macht und überlegene Bedeutung der siegenden sittlichen Idee hervor und verstärkt den Eindruck des Falles, ruft aber gleichzeitig die Zuversicht wach, daß die wertvolle, sich bis in den Tod getreue Persönlichkeit auch durch den körperlichen Untergang nicht zerstört werden kann. Bei dem Ringen um die Selbstbehauptung braucht die Frage, ob der Wille des Helden rein oder unsittlich sei, gar nicht gestellt zu werden. Schiller verbindet jedoch den Kampf um die Selbstbehauptung mit dem Kampf für oder wider das sittliche Ideal (Jungfrau, Maria Stuart, Wallenstein, Demetrius).

Entwicklung des tragischen Kampfes. — Posa und Johanna erwählen „nach dem Gesetz der Freiheit aus Achtung für irgendwelche Pflicht das Leiden“, sie gehen sogar heldenhaft in den Tod, obwohl sie ihn durch Ausweichen und Preisgabe ihrer Ideale vermeiden können. Dieses im Trauerspiel unbedingt notwendige, in allen Schillerschen Dramen vorhandene Heldentum der Tat nennt Schiller das Erhabene der Handlung. Maria Stuart zeigt mehr passive Tragik: sie „büßt nach dem Gesetz der Notwendigkeit moralisch eine übertretene Pflicht“, sie überwindet jedoch ihr Schicksal durch Läuterung und Ergebung. Schiller nennt diese ungebeugte Ergebung in das Leiden das Erhabene der Fassung. Er führt uns meist seine Helden zuerst in willensstarken Taten, in der Erhabenheit des Handelns vor, leitet dann, wenn Untergang und Tod unabwendbar geworden, das Tun ins Dulden, das Erhabene der Handlung in das der Fassung hinüber. Dieser Übergang zu erhabener Fassung vor der Katastrophe ist mit lyrischer Stimmung gesättigt. So die Trimeterszene, in der Don Cesar dem Chor seine Todessehnsucht gesteht, so die unheil-schwüle Abendstunde zu Eger, in der Wallenstein, im Anblick des Sternhimmels versunken, dem toten Max nachtrauert, sein Unglück dunkel ahnt und seine Fassung kampfestrotzig zu behaupten sucht. Auch Gräfin Terzky, die den Tod höher achtet als ein entehrtes Leben, gelangt zum Erhabenen der Fassung. Der Tod als Vernichter des Lebenswillens und als Friedenbringer ist das notwendige Endglied der tragischen Entwicklung. Fehlt er, büßt der Abschluß seine Wucht, Klarheit und Vollständigkeit ein (Tasso).

Die Gegenmächte. — Johanna kämpft gegen die Feinde ihres Vaterlandes, darüber kommt ihr höheres, göttliches Wesen mit ihrem Naturtriebe in qualvollen Widerstreit, und Johanna muß nun zwei Gegner besiegen. Auch bei Wallenstein gesellt sich zum Streit gegen den Hof

der Seelenkampf, Demetrius kommt beim Kampf um die Zarenkrone in seelischen Zwiespalt, Maria Stuart und Don Cesar stehen nicht nur gegen äußere Gegner, sondern auch gegen den Dämon in der eignen Brust. Somit ist die tragische Wirkung am ergreifendsten, wenn zu den äußeren innerliche Gegenmächte treten. Der äußere Kampf verursacht einen inneren Widerstreit des Helden, dieser verliert die Geschlossenheit seines Wesens und geht zugleich an äußeren Mächten und an sich selber zugrunde. Das Bild dieser reinsten Tragik bietet Max Piccolomini. Durch die Verhältnisse gezwungen, muß er nach schmerzenvollem Seelenkampf zwischen Pflicht und Neigung, ja zwischen zwei sich entgegenstehenden sittlichen Geboten, gegen Wallenstein auftreten: die Gegner vernichten einander ohne alle Feindschaft, weil es die Sache erfordert. So erhöht sich die Tragik, wenn auf der Gegenseite Werte vorhanden sind, die auch der Held anerkennt und verehrt, und wenn die Gegner durch menschliche Bande verknüpft sind. Daher verkörpern auch die Gegenmächte gewisse Werte (König Philipp, Oktavio, die Engländer in „Maria Stuart", Zar Boris im „Demetrius"), daher läßt Schiller Brüder, Freunde und entferntere Blutsverwandte miteinander in Zwiespalt geraten und Söhne gegen Väter kämpfen. — Die Einwirkung der äußeren Gegenmächte auf den Helden geschieht in zwei Formen. Bei Luise Miller oder Maria Stuart wird der Wille gebrochen, bei Don Carlos, Wallenstein und Demetrius wird er bis zur Überspannung gesteigert. Unter dem Einfluß der Gegenmächte handelt der Held der Eigenart seines Wesens gemäß und bereitet sich dadurch sein Schicksal. Wirkung und Gegenwirkung ist von der Notwendigkeit beherrscht, die sich in streng ursächlicher Entwicklungsfolge der Geschehnisse und in lückenloser, mit der Idee des Dramas in Übereinstimmung befindlicher Seelenentwicklung des Helden äußert (Posa). Im Eingreifen der Gegenmächte darf wie im dramatischen Geschehen überhaupt niemals der Zufall eine entscheidende Rolle spielen (Braut von Messina); die Gegenmächte dürfen auch niemals das Geschick des Helden als Schicksalsmacht willkürlich bestimmen. Schillers Ziel war die Darstellung der trotz allem Zwang der Lage nach ihrer Eigenart handelnden Menschen, die Aufzeigung der allwaltenden Gesetzlichkeit und Notwendigkeit des Lebens (Braut v. M.).

Stilrichtung. — Der Naturalismus versucht die Zeichnung aller an Menschen und Dingen vorhandenen zufälligen Eigentümlichkeiten, während der Idealstil aus der großen Zahl der Einzelheiten des Geschehens und Seins die allgemeinen, typischen Züge zur Darstellung auswählt und im Individuellen das typisch Bedeutsame erschaut. Schiller wollte beide Stilrichtungen vereinigen und suchte daher Menschen und Dinge in individueller Anschaulichkeit und zugleich allgemeiner Bedeutsamkeit zu zeichnen. Seine Meisterdramen sollten eine über die Wirklichkeit erhöhte,

idealisierte Natur vorführen und das Typische darstellen, ohne die Grenzen des Sinnlich-Anschaulichen und Individuellen zu verlassen. Schiller erreichte diese Vereinigung in seinem gewaltigen „Wallenstein", näherte sich aber in der Folgezeit bis zur „Braut von Messina" mehr und mehr rein typischer Zeichnung. An den Gestalten treten nur wenige Eigenschaften allgemeiner Art (nach Alter, Geschlecht und Stand) hervor, nur die Hauptgestalten besitzen schärfer ausgeprägte persönliche Besonderheiten. So heben sich die französischen und englischen Ritter in der „Jungfrau" nicht als scharf umrissene, mit verschiedenem Eigenleben und anschaulichen Einzelzügen ausgestattete Gestalten deutlich voneinander ab. Auch in der „Braut von Messina" sind den fürstlichen Personen über die Eigenart des Herrscherhauses hinaus nur typische Züge (z. B. Beatrice; Temperamentsunterschiede der Brüder) verliehen. Im „Tell" bog Schiller wieder mehr zum Realismus zurück; hier erhielten die wichtigeren Vertreter des Schweizervolkes neben typischen auch individuelle Züge, und in Tell wurde wieder eine Gestalt voll anschaulichen Lebens und persönlicher Eigenart geschaffen. Dieselbe Höhe der glücklichen Vereinigung von Naturalismus und Idealstil wie im „Wallenstein" hätte Schiller sicherlich im „Demetrius" erreicht. Nicht nur, daß die gründlichen Vorarbeiten die Absicht bezeugen, in gewaltigen dramatischen Bildern wirklichkeitsechte Eigenart darzustellen, sondern auch Gestalten wie Demetrius, Marina, Marfa, Zar Boris sind so fein in ihrer individuellen Verschiedenheit gezeichnet, daß jede ein geschlossenes und ureigenes Wesen für sich, ein selbständiges und naturnotwendiges Stück Menschheit verkörpert. Realistische Volksauftritte, in denen der Humor zur Geltung kam, sollten die Wirkung des Handelns der Hauptpersonen spiegeln. Der „Demetrius" gehört neben „Wallenstein" und „Tell" zu den Werken Schillers, die die Umwelt in ihrer Eigenart anschaulich machen, ja in denen die Menschen durch die Umwelt verständlich und in ihrem Wesen und Handeln bestimmt werden. — Die Sprache in Schillers Meisterdramen ist in idealistischer Richtung stilisiert, ohne auf Abtönung der Sprachweise der verschiedenen Personen zu verzichten. Edler Schwung, Vollklang und Bilderreichtum zeichnen die breit daherfließende Sprache aus.

D. Schillers Prosaschriften

Schillers eigentliches Arbeitsgebiet in der **Geschichte** war das 16. und 17. Jahrhundert, eine Zeit, in der sich große Kräfte in gewaltigen Kämpfen gegenüberstanden. Schillers geschichtliche Hauptwerke sind die „Geschichte des Abfalls der Niederlande" und die „Geschichte des Dreißigjährigen Krieges". Schillers Bedeutung liegt nicht auf dem Gebiete der Geschichtsforschung, sondern auf dem der Geschichtschreibung. Durch tiefschürfende und vergeistigte Auffassung, künstlerische Gestaltung und edle, warme, oft dramatische Darstellung des Stoffes bereitete Schiller den Aufschwung der geschichtlichen Darstellungskunst des 19. Jahrh. vor. — Schillers **ästhetische Schriften** beruhen auf dem Studium Kants und führen dessen sittliche und ästhetische Anschauungen fort. Kant hatte die Unterdrückung der sinnlichen Triebe durch die Vernunft gefordert und dabei Sittlichkeit und Sinnlichkeit, Pflicht

und Neigung streng geschieden. Schiller vereinigte diese Gegensätze: die Sinnlichkeit kommt mit der Sittlichkeit in Übereinstimmung, wenn das Sittliche Gegenstand des Wohlgefallens wird; die Tugend wird in der „schönen Seele" Neigung zur Pflicht, Neigung und Pflicht fließen ineinander. Die Kunst umschließt Sittlichkeit und Schönheit, Würde und Anmut, sie kann daher zum höchsten Menschentum, das Würde und Anmut harmonisch vereint, erziehen, ohne daß das Opfer der Neigung gebracht zu werden braucht. Diesen Gedanken sprechen die **Briefe über die ästhetische Erziehung** aus. Da die Greuel der französischen Revolution die Unwürdigkeit des lebenden Geschlechtes zur Errichtung des Vernunftstaates gezeigt haben, muß man die Menschen erst zur Freiheit erziehen. Aus dem jetzigen Notstaat soll durch die Kunst der ästhetische Staat erzeugt werden, aus dem zuletzt der sittliche Vernunftstaat hervorgeht. Aus der Zeit des Goethischen Einflusses stammt die Abhandlung **Über naive und sentimentalische Dichtung.** Schiller teilt darin die Dichtung nach dem Verhältnis des Dichters zur Natur ein. Der naive Dichter ist Natur, der sentimentalische sucht die verlorene.

„Natur" bedeutet nicht bloß die äußere Wirklichkeit oder die gesetzmäßig schaffende Natur, sondern im höheren, eigentlichen Sinne die ungebrochene Einheit von Natur, Geist und Kultur, die geistige und sittliche Harmonie, die Vollkommenheit des schönen Menschentums, wie sie Schiller bei den „naiven" Griechen zu finden glaubte. Der naive Dichter ist mit der Natur eins, er erstrebt die reine Wiedergabe des wirklichen Seins, so daß seine Person, wie die Gottheit hinter dem Weltgebäude steht, ganz hinter seinem Werke zurücktritt. Er wirkt durch sinnliche Wahrheit und Lebensfülle. Wir würden ihn heute als „objektiven" Dichter bezeichnen. Ihm entspricht nach Art der Weltbetrachtung der Realist. Der sentimentalische, d. h. subjektive Dichter sehnt sich nach der verlorenen Ganzheit, er mißt die Wirklichkeit an diesem „Ideal" und findet sie unvollkommen und naturwidrig. Er steht daher bewußt im Gegensatz zur Wirklichkeit und spricht in der Dichtung seine Gedanken und Gefühle über den Widerstreit zwischen Wirklichkeit und Ideal aus. Er läßt seine Persönlichkeit in den Vordergrund treten und rührt uns durch die Größe seiner Ideen. Nach Art der Weltbetrachtung entspricht ihm der Idealist. Die Aussprache des sentimentalischen Dichters ist elegisch, wenn sie, wie in Schillers „Götter Griechenlands", sehnsüchtig und schmerzlich um das verlorene Ideal klagt, sie ist idyllisch, wenn sie den Gegensatz zwischen Ideal und Wirklichkeit in der Einbildungskraft überwindet und die Erfüllung der Übereinstimmung ausmalt. Hierher gehören „Das Glück" und „Der Genius". Endlich kann die Unvollkommenheit der Wirklichkeit satirisch betrachtet werden. Die Satire richtet sich als scherzhafter Spott gegen unschädliche Gebrechen oder wird zur pathetischen, strafenden Satire, wenn das sittliche Bewußtsein des Dichters mit bitterem Ernst unsittliche, Abscheu erregende Zustände der Wirklichkeit geißelt. Zur pathetischen Satire gehören Schillers Jugenddramen. — Goethe gehört zur naiven, Schiller zur sentimentalischen Dichtung. Beide Dichtungsarten stehen gleichwertig nebeneinander und ergeben erst vereinigt den vollen Begriff

der Dichtung, wie Realisten und Idealisten vereint erst den Begriff des Menschen ausmachen. Somit stellt sich Schiller als vollwertige Ergänzung neben Goethe. Überhaupt sind naive und sentimentalische, realistische und idealistische, objektive und subjektive Dichtung nicht als Gegensätze streng zu scheiden, sondern — das ist das höchste, im Bunde zwischen Schiller und Goethe erreichte Ziel — nach Möglichkeit zu vereinigen: der objektive Dichter kann seine Person nicht völlig auslöschen, und der subjektive, sentimentalische Dichter soll im einzelnen durch naive Schönheit rühren, also nach objektiver Darstellung und anschaulicher Gestaltung streben. So handelt es sich letztlich nur um verschiedenartige Mischung sentimentalischer und naiver Bestandteile im Dichter. Aus dem Gedankenkreis dieser Abhandlung ist „Der Spaziergang" erwachsen. Gedanken aus den Abhandlungen liegen weiter den Gedichten Die Künstler, Das Ideal und das Leben und Die Macht des Gesanges zugrunde.

42. Hölderlin — Jean Paul

1. Selbständig neben Goethe und Schiller steht der Lyriker Friedrich **Hölderlin** aus Schwaben (1770—1843). Sein Lebensgeschick ist ergreifend. Eine Natur von zarter Innerlichkeit, gepeinigt durch die Berührung mit der ungleichartigen Außenwelt, unglücklich gemischt aus klassischem und romantischem Wesen, schwankte Hölderlin zerrissen zwischen seiner idealistischen, übersinnlichen Gefühlswelt und der Wirklichkeit, zwischen Deutschland und Hellas. Im bedrückten Leben der deutschen Gegenwart schien ihm kein Raum für seine Ideale von Menschentum, Schönheit, Freiheit und Heldentum, und so erbaute sich sein schönheittrunkener Sinn eine Traumwelt des Griechentums, in der Natur und Geist harmonisch vereint, das Streben nach heroischem Dasein, der Kultus der Schönheit, der Freundschaft und des Heldentums verwirklicht war. Den ersehnten großen, naturfrommen und gotterfüllten Menschen belegte er mit dem Namen Grieche oder Athener (s. das große Gedicht „Der Archipelagus"). Hölderlin vermochte sogar sein Vaterland zu schmähen (Schluß des Romans „Hyperion"), aber er widerrief seine Schmähung durch den „Gesang des Deutschen". Zu dem seelischen Widerstreit kamen Entbehrungen, Erniedrigungen und der Tod seiner geliebten „Diotima" (Frau Gontard in Frankfurt), und so verfiel Hölderlin seit 1802 in geistige Umnachtung, deren Keim schon lange in ihm gelegen und die sich bereits durch Überreizungen und Ermattungen angekündigt hatte. Noch konnte Hölderlin seine sechs „Nachtgesänge" von Schicksal und Schicksalsmächten singen, noch blieb sein rhythmisches Gefühl lebendig, noch fand er einzelne klare Bilder, aber der Gedanke drängte sich nur mühsam aus der Fülle der Vorstellungen hervor, das Schauen wurde seltsam dunkel, die Sprache geheimnisvoll raunend. Nach den „Nachtgesängen" erlosch seit 1806 seine Dichterkraft bis auf gelegentliche, an unbeholfene Jugendversuche erinnernde Gedichte. Erst in Tobsucht,

dann in stillen Wahnsinn verfallen, wurde der Unglückliche erst mit 73 Jahren erlöst. — In seinen Jugendoden über Liebe, Freundschaft, Griechenland und Schicksal stand Hölderlin unter Pindars und Klopstocks Einfluß, bildete sich dann an der Gedankenlyrik des verehrten Schiller und reifte in den Frankfurter Hauslehrerjahren rasch zu dichterischer Selbständigkeit heran. Die Höhe erreichte er in Gedichten wie „Der Abschied" (Trennen wollten wir uns) oder „Hyperions Schicksalslied", einem Gedicht, das die Lebendigkeit des antiken Geistes in Hölderlin offenbart und in seinen freien Rhythmen schon die letzte Stufe der Verskunst Hölderlins aufweist. Hölderlin, begabt mit feinem musikalischem Sprach- und deutschem Versgefühl, hatte mit vollendeter Meisterschaft antike Maße (Hexameter, Distichen, alkäische und asklepiadeische Odenstrophen) der deutschen Sprache angepaßt und mit rhythmischer Wahrheit erfüllt, indem er das strenge Versschema vom Rhythmus der Sinnbetonung durchbrechen ließ. Seit der Frankfurter Zeit aber begann er, sich mehr und mehr der von ihm überschätzten freien Rhythmen zu bedienen. Vielleicht war das ein Zeichen sinkender Verskunst, aber immerhin bedeuten Hölderlins freie Rhythmen ein bis heute unerreichtes Formenmuster neben denen Goethes. Hölderlins Oden und Elegien beziehen sich auf die Ideale, die Geliebte, das Griechentum, die Heimat und die göttliche Natur. „Goethe geht in seiner Lyrik stets von einem einzelnen Erlebnis aus und bleibt ihm nahe, Hölderlin verknüpft mit seinem Erlebnis Ideen, Anschauungen und Stimmungen, so daß ein umfangreiches Ganze entsteht und das anschauliche Erleben ganz hinter dem Stimmungs- und Gedankengehalt zurücktritt" (Dilthey). Doch wurden Hölderlins Gedichte allmählich immer kürzer und gehaltvoller. Sie sind durchzogen von der wehen Sehnsucht, dem müden Schmerz einer hoffnungslos suchenden Seele, die am Widerstreit ihrer Ideale mit der Wirklichkeit krankt und, um Ruhe und Fassung zu erringen, nach Hellas oder in die Natur flüchtet. Von den wertvollsten Stücken unter Hölderlins Gedichten seien noch genannt: „Schicksalslied", „An den Äther", „An die Deutschen", die flehende Bitte „An die Parzen", „Heidelberg" (eins der idyllischen Gedichte, die Hölderlin nach dem Fortgang von Frankfurt schrieb), die schöne Abschiedselegie „Menons Klage um Diotima" und die andere Liebesklage „Die Heimat".

„Hyperion" ist ein Bildungsroman in Briefform. Der Idealist Hyperion erzählt rückschauend seine Geschichte, vermischt mit philosophischen Betrachtungen und lyrischen Ergüssen. Hyperion wollte die goldene Zeit der freien und schönen Menschheit heraufführen und zu diesem Zwecke seinen Landsleuten, den Griechen, 1770 in ihrem Befreiungskampfe gegen die Türken helfen. Aber er sah seine Ideale in der rohen Wirklichkeit scheitern und zog sich nach dem Tode seiner geliebten Diotima in die Einsamkeit zurück, um, aufgegangen in die Einheit der unendlichen Natur,

durch die heilenden Naturkräfte von seinen Schmerzen befreit zu werden. Der Roman ist eine lyrische Bekenntnisdichtung: Hölderlin gibt der eigenen Weltanschauung, der eigenen Liebe zu „Diotima", der eigenen Leidenschaft für das versunkene Hellas und der eigenen Naturverehrung Ausdruck.

2. Eine selbständige Stellung nimmt auch der einzigartige Humorist Joh. Paul Friedrich **Richter (Jean Paul)** ein. Er wurde 1763 als Sohn eines Theologen in Wunsiedel geboren, studierte nach entbehrungsreicher Jugend Theologie und kam aus Not mit 18 Jahren zur Schriftstellerei. Nach seiner Hauslehrerzeit lebte Richter in unermüdlicher dichterischer Tätigkeit in verschiedenen Städten, seit 1804 in Bayreuth, wo er 1825 starb. — Jean Paul knüpfte an Sterne, Rousseau, Wieland, Hippel und Karl Phil. Moritz (1756—93) an, dessen auch von Goethe gerühmte Selbstbiographie Anton Reiser heute noch sehr lesenswert ist, während die beiden Hartknopfiaden (Andreas Hartknopf, eine Allegorie; Andreas Hartknopfs Predigerjahre) nur wegen ihres Einflusses auf Jean Paul literarhistorische Beachtung verdienen. Nach einigen satirischen Jugenddichtungen fand er sein eigentliches Gebiet im humoristischen Roman, den er fortan pflegte, ohne eine wesentliche künstlerische Entwicklung durchzumachen. Aus der Hauslehrerzeit stammen Maria Wuz, Quintus Fixlein und „Siebenkäs". In diesen Erzählungen verwertete Jean Paul Erfahrungen aus seinem Leben. Er zeigte hier seine liebenswerte Begabung für die vergoldende Schilderung des bescheidenen und unbeachteten Kleinlebens mit seinen Sorgen und Träumen, seiner Gemütstiefe und glückseligen Beschränkung. „Maria Wuz" behandelt ein stilles und idyllisches Lehrerleben, „Quintus Fixlein" ist ein zur Romanhandlung ausgesponnener „Wuz" und erzählt mit reinem und glücklichem Humor die Geschichte des Quintus — fünften Lehrers — und späteren Pfarrers Fixlein. In den Wanderjahren schrieb Jean Paul den Titan, die Erziehungsgeschichte eines Jünglings zum Fürsten, darauf die idyllisch-humoristischen, durch wundervolle Landschafts- und Naturschilderungen ausgezeichneten Flegeljahre. Das unvollendete Werk handelt von entgegengesetzten Zwillingsbrüdern: der kindlich unbeholfene Walt, ein idealistischer Träumer und der Universalerbe eines reiches Mannes, tritt unter dem Schutze Vults, eines gewandten Wirklichkeitsmenschen, in die Welt ein; die Brüder haben allerlei Erlebnisse, bis Vult allein in die Ferne geht, als die von beiden Brüdern Geliebte dem Walt ihre Neigung schenkt. In der Vorschule der Ästhetik legte Jean Paul sodann seine Gedanken über die Dichtkunst, besonders über den Humor und das Komische, nieder; in der Bayreuther Zeit schrieb er die derb humoristische Erzählung Dr. Katzenbergers Badereise und die „Levana oder Erziehlehre", die wegen ihrer tiefen Gedanken ein Hauptbuch der neueren Erziehungslehre geworden ist.

Jean Paul, der erste große Humorist unserer Dichtung, besaß jenen echten Humor, der Heiterkeit und Wehmut vereinigt, der sich warmherzig am Unbeachteten und Bescheidenen freut und im Kleinen das Große erschaut, der als Lebensmacht auch die Schmerzen sonnenhaft vergoldet. Jean Paul offenbarte reiches Gemütsleben, Herzlichkeit, Unschuld und Naturgefühl, er war gedankenreich und schwelgte in Träumen und Schwärmereien, er zeichnete idealistische Helden des Gefühls, die in einem Traumreich lebten und mit der Wirklichkeit in Zwiespalt gerieten, er gab der empfindsamen Stimmung und dem überschwenglichen Freundschaftsgefühl seiner Zeit Ausdruck, fesselte durch den beispiellosen Reichtum an Bildern und berauschte durch musikalische Sprache. Daher fand Jean Pauls Kunst, ganz in der weichen Gefühlswelt wurzelnd, einen gefühlvollen Leserkreis, besonders unter den Frauen, da Jean Paul gerade den „schönen Leserinnen" Tränen der Rührung zu entlocken strebte. Jean Paul war der vergötterte Schriftsteller seiner Zeit. Aber die Begeisterung erlosch allmählich. Schon Schiller und Goethe verhielten sich gegen die Verworrenheit Jean Pauls ablehnend, und bald verglich man seine Werke mit goldhaltigen Schlackenhaufen oder durch Unkraut verunzierten Gärten. Jean Paul hatte mit wahrer Leidenschaft in „Zettelkästen" Lesefrüchte aus Hunderten von Büchern aller Wissensgebiete gesammelt und sie in seine Schriften verpflanzt, die dadurch mit einer Masse entlegener, gelehrter Bilder und unverständlicher Beziehungen angefüllt waren. Und noch mehr: Jean Paul verstand den Stoff nicht kraftvoll zu bändigen und zu gestalten. Er ließ seine Einbildungskraft regel- und ziellos schweifen, ließ seine Gedanken nicht ausreifen, eilte hastig von Vergleich zu Vergleich, deutete Gestalten nur an, brach in Beschreibungen ab, schrieb jeden Einfall und jeden Gefühlserguß nieder, opferte der „schönen Stelle" und der witzigen Abschweifung geordneten Fortgang und Verständlichkeit und warf sogar Kapitel durcheinander. So waren seine Werke eine Zusammenhäufung unverarbeiteten, formlosen Stoffes. Jean Paul konnte ferner nicht anschaulich und körperhaft erzählen; er legte das Hauptgewicht auf das seelische Schauen und Fühlen der Helden und erfand nur eine dürftige, schattenhafte und unwahrscheinliche Handlung. Alles zerfloß in seligen Gefühlen und sonderbaren Träumen. Dazu kam endlich die springende, überladene und verwickelte Schreibweise. So mußte sich im Leser bald der Eindruck des Unklaren und Gesuchten, des Willkürlichen und Barocken einstellen, und der Reichtum an feinen und zarten Einzelheiten wurde durch die Fülle erdrückt, die auf den ermüdeten Leser einstürmte. Heute lesen wir die wildwuchernden Schriften Jean Pauls mit zwiespältigen Gefühlen.

Jean Paul war durch seinen Mangel an künstlerischer Selbstzucht und Gestaltungskraft, durch seine Willkür und seine Unruhe im Leben innerlich den Romantikern verwandt. Er war ein großer Humorist, aber kein Künstler, kein Romandichter. Er hat in der Folgezeit den Geist künstlerischer Unordnung, die Nachlässigkeit der Zeichnung von Handlung und Gestalten, das Vordringen des eigenen Ich, das Prunken mit allerlei Wissen und den gesuchten Witz gefördert. All diese Einflüsse wurden durch die selbstherrlichen Romantiker noch verstärkt. Jean Paul hat aber auch Innigkeit, Herzlichkeit, Sinn für ideale Güter und Mensch-

lichkeit verbreiten helfen. Von der Fülle seiner sprachlichen Neubildungen haben sich Weltschmerz, Flegeljahre und Morgenkleid erhalten.

43. Die Romantiker

A. Wesen und Bedeutung der Romantik

Wesen. — Von der klassischen Dichtung ausgehend, war gegen Ende des 18. Jahrhunderts eine Bewegung im Aufstreben begriffen, die durch Erneuerung der gesamten Geistestätigkeit eine Bildung mit der Poesie als Mittelpunkt schaffen wollte. Zuerst in Berlin (1798), dann in Jena (1799—1800) fanden sich einige junge Schriftsteller zur sog. „romantischen Schule" zusammen. In ihren Anfängen war die romantische Bewegung ein Streben, gegenüber der „harmonischen Plattheit" der selbstgenügsamen Aufklärerei die Lehre Kants und gegenüber den im Volke beliebten minderwertigen Romanen und Theaterstücken (Räuber- und Gespenstergeschichten; Iffland, Kotzebue) die klassische Dichtung und das griechische Kunstideal zur Geltung zu bringen. Aber allmählich rückte die romantische Richtung von der Lehre Kants und von der klassischen Dichtung ab. Unter dem Einfluß der idealistischen Philosophie Fichtes übertrieben die Romantiker die von Goethe und Schiller als Ideal verkündete harmonische Freiheit des Einzelmenschen zu umstürzlerischer Selbstherrlichkeit und forderten im Gegensatz zu Kant das Recht der Einzelpersönlichkeit auch auf sittlichem Gebiet. Sie begannen in Berührung mit dem Sturm und Drang, dem jungen Herder, Wieland und Jean Paul eine neue, eigenartige Betrachtung der Dichtkunst und entwickelten Gedanken über die Umwertung aller Werte in Gesamtbildung und Leben, Wissenschaft und Religion. Somit wurde die romantische Richtung selbständig und wuchs zu einer Gegenbewegung gegen die klassische Dichtung aus.

Die Gedanken der Romantiker über die Dichtkunst gingen von der Ich-Lehre Fichtes aus: das Ich als das Ursprüngliche erschafft die Außenwelt durch die Einbildungskraft aus sich heraus und ist daher Herr über alles Nicht-Ich. Nach diesem Satze stellten die Romantiker die „absolute Willkür" als höchstes Gesetz auf: das allmächtige, wunderwirkende Ich kann sich selbstherrlich über alles außer ihm erheben. Dadurch war der romantische Dichter über die rohe Wirklichkeit gestellt, er sah die Außenwelt durch seine Einbildungskraft verklärt, er erblickte das Ewige und Unendliche, das wirklich Poetische in der Welt. Der romantische Dichter konnte sich auch jeden Augenblick über sich selbst und über sein Schaffen erheben, dem Spiele des eigenen Ich zuschauen und die dichterische Arbeit zum Gegenstand der Darstellung machen. Er befand sich seinem Werke gegenüber im Zustande überlegener „Ironie"[1]: das unendliche

[1]) Die „Ironie" war ein wandelbarer Begriff. Beim jungen Tieck (im „William Lovell") war sie im gewohnten Sinne die geistige Eigenart einer

Subjekt schwebte, wie über allen Dingen, auch selbstherrlich über dem Dichtwerk. Bei den Stürmern und Drängern schuf das Genie unbewußt aus dem Instinkte heraus, bei den Romantikern beobachtete und lenkte es sein eigenes Ich. Schon Jean Paul hatte die „Ironie des aus dem Stück Fallens" geübt: er ließ auf „Dampfbäder der Rührung" „Kühlbäder der Satire" folgen, d. h. er zerstörte die im Leser erzeugte Rührung und Illusion absichtlich durch eine spöttische Bemerkung, er brachte auch nach dem Gebrauch der komischen Poesie seine eigene Person in die Erzählung hinein und sprach innerhalb des Werkes von seiner dichterischen Arbeit. Im Bestreben, erhaben über dem Stoffe zu stehen, ahmten die Romantiker Jean Pauls Weise nach. Sie ließen die Einbildungskraft schrankenlos umherschweifen und willkürlich mit ihren Einfällen spielen, mischten sich selbst unter ihre Gestalten und trieben witzigen Spott über ihr dichterisches Schaffen und über das Publikum. Die Folge dieser spielerischen Behandlung des Stoffes war die Zerstörung der Stimmung und des epischen Nacheinanders fortschreitender Darstellung. Der Dichter durfte einen Roman in der Mitte beginnen oder verschiedene Geschichten kapitelweise ineinander verflechten. — Aus der Unendlichkeit der allumfassenden Einbildungskraft ergab sich für die Romantiker als Ziel der Entwicklung die **„Universalpoesie"**, die alle Arten und Gegensätze der Dichtung, wie klassisch und romantisch, antik und modern, verschmelzen und Philosophie, Wissenschaft, Leben, Religion und Musik zur Einheit verknüpfen sollte. Beim Roman war es am ehesten möglich, verschiedene Dichtungsgattungen in einem Kunstwerke zu vereinigen. Die Romantiker bevorzugten daher den Roman, dessen lockere Form ihrer Willkür freien Raum ließ und in den sie Märchen und Lieder einstreuen konnten (s. Tieck, Eichendorff). Als Vorbild galt das „göttliche Gewächs" der neuen Universalpoesie, Goethes „Wilhelm Meister", der neben der französischen Revolution und

---

Person, die Außenwelt oder sich selber in spöttischer Weise zu betrachten. Fr. Schlegel, der Theoretiker der Romantiker, entwickelte den Begriff der „Ironie" stufenweise weiter. Seine Aussagen über die „Ironie" weichen voneinander ab. Eine klare und erschöpfende Begriffsbestimmung hat er nicht geliefert. Im Anschluß an den Subjektivismus der Philosophie Fichtes lehrte er, daß das Ich in schrankenloser Freiheit und Willkür zum absoluten Ich, zum Unendlichen strebe und das Endliche als sein eigenes Gebilde fortwährend verneinen, den Schein der Außenwelt fortwährend vernichten könne. Daher sollte sich auch der Dichter der eigenen Schöpfung gegenüber „ironisch" verhalten. Schlegel erfaßte die „Ironie" als eine Eigenschaft der Darstellung, als einen über das ganze Werk ausgebreiteten „göttlichen Hauch" der Vereinigung von Spiel und Ernst. Durch die „Ironie" erhob sich der Dichter in Freiheit und Willkür über seine Tätigkeit, durch sie wurde er verhindert, in der Begeisterung für seine Idee unterzugehen und die Idee einseitig hervortreten zu lassen. Als ein Werk mit mustergültiger Ironie pries Schlegel Goethes „Wilhelm Meister". Weil Schlegel die „Ironie" übertreibend zur subjektiven Willkür machte, war er an den Ausartungen der Darstellung in romantischen Werken schuld (z. B. selbstherrliches Schalten mit dem Stoff, Selbstironie in ernsten Werken, willkürliches Herausreißen aus der Bildlichkeit und Ideenwelt der Dichtung durch plötzlichen Übergang in die Wirklichkeit). Schlegel hat später seinen Standpunkt von der unbeschränkten Freiheit des Ich aufgegeben und seine Anschauungen von der „Ironie" gewandelt. Im ganzen erscheint die vielgenannte „Ironie" mehr als Lieblingsschlagwort denn als klar erkannte Darstellungsmethode der Romantiker.

Fichtes Wissenschaftslehre als eine „der drei größten Tendenzen des ausgehenden Jahrhunderts" gepriesen wurde. Auch Jean Pauls „problematische Naturen" waren vorbildlich für den romantischen Erziehungsroman. Für den Aufbau galt der Grundsatz der „schönen Willkür"; ein klares, abgeschlossenes Kunstwerk und eine streng fortschreitende Erzählung war nicht das Ziel des Strebens. Die Romantiker zeichneten lyrische Stimmungen und freuten sich am Tiefsinnigen und Dunklen und an musikalischen und malerischen Wirkungen. Die romantische Poesie war eine Poesie der — meist unerfüllten — Sehnsucht: Sehnsucht nach der Ferne und der Geliebten, nach dem Unendlichen und Ewigen, nach der Gottheit und dem Universum. Diese Stimmungspoesie war zur Erzeugung von Dramen unfähig. Denn hier handelte es sich um stark ausgeprägtes Wollen, um scharf umrissene Gestalten, um ein klares Ziel der Handlung und eine straffe Kunstform. Die romantischen Dramen waren romantische Romane in Gesprächsform ohne jede dramatische Entwicklung. — Die Romantik wollte die Wirklichkeit im Leben und in der Dichtung poetisch verklären. Dabei trat aber an die Stelle der wirklichen Welt eine **künstlerische Traumwelt.** Der selbstherrlich entfesselte Genius, dessen Leben mit der Kunst zusammenfloß, löste sich von den Angelegenheiten des Volkskörpers und der Gegenwart und ließ seine Gedanken zu den höchsten Gegenständen — Kunst und Feier des Genius — hinschweifen. „Im letzten Grunde war nicht mehr das Kunstwerk, sondern die souveräne Stimmung des poetisch schaffenden und genießenden Genies das letzte Ziel der Kunst." Gerade dieses innere Gefühlserlebnis galt als Kennzeichen des Künstlers; darüber trat zurück, ob sich dieses Erlebnis zum naturnotwendigen und abgeschlossenen Kunstwerk formte. Das Kunstwerk war also nicht Selbstzweck, sondern die künstlerische Arbeit diente dem Künstler zur göttlichen Erhebung über die Alltäglichkeit. Der Dichter, voll Sehnsucht nach dem Unendlichen, versenkte sich ins All und wollte mittels der göttlichen Kraft der Phantasie zur Weltseele, zur unendlichen Gottheit vordringen und damit den Zusammenhang alles Seins begreifen. Zur Versenkung ins All gesellte sich die Vertiefung ins eigene Seelenleben, der Hang zur Gefühlszergliederung und die Sehnsucht nach Erkenntnis des Letzten und Tiefsten der Seele. Diese erblickte beim Schweifen in das Übersinnliche die wahre Wirklichkeit, das poetische Innenleben oder die „Stimmung" der Dinge. Das Poetische war also übersinnlicher Art: das Traumhafte und Unbestimmte erschien als das Poetische und somit als das eigentlich Wirkliche. In solchen Gedankengängen der Romantiker offenbarte sich der Hang zur Mystik, und daraus erklärt sich auch die Bevorzugung alles dämmerhaften, wunderbaren und geheimnisvollen Lebens und die Flucht in ein Traumland der „blauen Blume".

Aus der Neigung zur Mystik entwickelte sich die Vorliebe der Romantiker für das Mittelalter und die mittelalterliche Kirche. Diese Wendung wurde durch den frühverstorbenen **Wackenroder** eingeleitet, dessen Aufsätze über die ältere Malerei 1797 von seinem Freunde Tieck unter dem Namen „Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders" herausgegeben wurden.

Die „Herzensergießungen" sind gefühlsmäßige Ergüsse und poetische Phantasien über die alte Malerei, ferner Künstlergeschichten und

Gemäldeschilderungen. Neu ist der Geist dieser Verkündigung eines Kunstevangeliums: Kunst und Religion ist eins, der Genuß des Kunstwerkes ist Gebet, Kunst ist wie Religion nur durch das Gefühl aufzunehmen. Die Schönheit ist ewiges Geheimnis; man soll vor ihr anbetend auf die Knie sinken, sie aber nicht verstandesmäßig begreifen wollen. Wackenroder wies auf das alte Nürnberg und die Gotik hin. Die Kunstandacht war dem schwärmerischen Jüngling Ersatz für die Aufklärungsreligion seiner Jugend geworden. Auf ästhetischem Grunde (Bewunderung von Kunstwerken von katholischen Künstlern und in katholischen Kirchen) erwuchs Wackenroders Teilnahme für die katholische Kirche.

Wackenroders Grundstimmungen strömten auf Tieck über und wurden durch diesen ins Programm der literarischen Jugend aufgenommen: die Verherrlichung des Mittelalters, die Begeisterung für das andächtige Nachempfinden der Kunstwerke, die Freundschaft für die katholische Kirche und das Streben nach einem neuen Leben in der Kunst. Tieck setzte 1798 die Verklärung des mittelalterlichen Wesens im Künstlerroman „Franz Sternbalds Wanderungen" fort und übertrug Wackenroders Anschauung von der „reinen Musik" der Sinfonie auf die Wortkunst: die Sprache wird ausschließlich nach ihrer musikalischen Eigenart verwendet; die „reine Poesie" geht in Stimmung und Klang auf und läßt z. B. Liebe „in süßen Tönen" denken. Nachdem die idealisierende Auffassung des Mittelalters auch auf Novalis und die Brüder Schlegel übergegangen war, schlossen sich diese 1798 auf Grund der gemeinsamen Vorliebe für das Mittelalter an Tieck an. Hierdurch war der Bruch mit der klassischen Dichtung besiegelt: an die Stelle des Strebens der Klassiker nach einer Poesie der antiken Klarheit und der erreichbaren harmonischen Vollkommenheit trat eine grundsätzlich andersartige Poesie der unbegrenzten Phantasie und der Sehnsucht nach dem Unendlichen, an die Stelle der antik-heidnischen Bestandteile traten deutsch-christliche. Das Mittelalter, damals von der Wissenschaft noch nicht aufgehellt, galt als eine geheimnisvolle, echt poetische Zeit voll romantischen Geistes, als das eigentliche romantische Zeitalter. Nun verschmolzen die Begriffe romantisch — früher wie „romanisch" nur Dichtungsstoffe romanischen Ursprungs bezeichnend — und mittelalterlich. In den mittelalterlichen Geistesmächten und Lebensformen, in wundergläubiger Frömmigkeit und Ritterzeit schien das poetisierte Leben verwirklicht, und die mittelalterlichen Dichtungen erschienen als ideale Vorbilder. 1803 sammelte Tieck als erster Romantiker mittelhochdeutsche Minnelieder, 1803—04 feierte Wilhelm Schlegel in seinen Berliner Vorlesungen die mittelalterliche Dichtung, besonders das Nibelungenlied. Die Neigung für das katholische **Mittelalter** erschien bald als Hauptmerkmal der Romantik, weil sie alle andern Bestrebungen überragte und in der Folgezeit die nachhaltigsten Wirkungen ausübte.

Die Romantiker vertieften sich in die bunte Märchenwelt und den Wunder- und Zauberglauben des Mittelalters, in die Vorstellungen von Engeln, Teufeln, Dämonen, Naturgeistern und Gespenstern. Sie waren dem unkünstlerischen Protestantismus und seiner herben Gewissenszucht abhold. Luthers Werk hatte nach ihrer Meinung die Herrlichkeit des Mittelalters zerstört. In dieser Anschauung befangen, suchten manche Romantiker im Schoße der katholischen Kirche Ruhe, nachdem sie ihre persönliche Eigenart gefordert und ausgelebt hatten. — An der Vorliebe für das Mittelalter entzündete sich die Neigung zum Vaterländischen und zum Volkstümlichen, die die Wiedererweckung der mittelalterlichen Dichtung veranlaßte. Diese deutschtümliche Richtung gelangte bei den jüngeren (Heidelberger) Romantikern zur vollen Entfaltung. Eine trübe Folge der Vorliebe für mittelalterliche Zustände war die politische Rückläufigkeit der Romantiker nach den Befreiungskriegen.

Die Teilnahme der Romantiker am Mittelalter entsprang noch einer zweiten Quelle. Das Ideal der **„progressiven Universalpoesie"** bedeutete die Entwicklung der Poesie zur Allseitigkeit. Dieses Allseitigkeitsideal zeitigte auf literaturgeschichtlichem Gebiet das Bestreben, die Schätze der vergangenen literarischen Entwicklung der romantischen Poesie einzuordnen. Herders Universalität erlebte in der Romantik eine Auferstehung. Aug. Wilh. Schlegel suchte wie Herder sich in die Dichterpersönlichkeiten einzufühlen und die Dichtwerke geschichtlich zu verstehen. In allseitiger Aufnahmefähigkeit beschäftigte sich Schlegel nicht nur mit Goethe und den Griechen, sondern auch mit Shakespeare und Dante, mit der alten abendländischen und der deutsch-mittelalterlichen Dichtung. 1801 begann er in Berlin seine Literaturvorlesungen. Die Romantik erschloß durch ausgezeichnete Übersetzungen die Werke der romanischen Dichtung (Cervantes' „Don Quixote", Calderon, Dante, Ariost, Tasso), die indische Literatur und die deutschen und französischen Dichtungen des Mittelalters. Der Romantik verdanken wir insbesondere eine großartige Shakespeare-Verdeutschung, die Wiedererweckung des Nibelungenliedes und treffliche Sammlungen deutscher Volkslieder und Märchen. Die Übermittlung der Weltliteratur und der altdeutschen Poesie bewirkte die Erweiterung der literarischen Kenntnis, die Ausbildung der Sprache und die Vermehrung der Dichtungsformen.

Einfluß der Naturphilosophie. — Die Romantik war von Schellings Naturphilosophie beeinflußt. Die Folge davon war die bewußte Verlebendigung und Vermenschlichung der Natur in der romantischen Dichtung. Die Naturphilosophie wandte sich später der Untersuchung des Grenzgebietes zwischen Bewußtem und Unbewußtem im menschlichen Seelenleben zu, der sog. „Nachtseite" der menschlichen Natur. Der Naturphilosoph Schubert behandelte in seinen „Nachtseiten der Naturwissenschaft" rätselhafte seelische Erscheinungen, wie Traum und Schlaf, Schlafwandel und Doppelgängertum, und wirkte mit seinen Untersuchungen auf einzelne Dichter der romantischen Zeit (Hoffmann, Kleist).

Lebensführung der Romantiker. — Aus der Übertreibung der

Ich-Lehre des ernsten Fichte folgte auf geistigem Gebiet die Entfesselung des selbstbewußten Genies, auf sittlichem das schrankenlose Ausleben. Die Romantiker verwarfen den strengen kategorischen Imperativ Kants und teilten auch die sittlichen Anschauungen der klassischen Dichter nicht. Schiller hatte die Kunst als Erziehungsmittel zur Sittlichkeit betrachtet, Goethe war besonders im späteren Alter durch sein Gebot der Entsagung und sein Vervollkommnungs- und Selbsterlösungsideal des „Stirb und werde" ein Vorkämpfer der Sittlichkeit. Sein „Faust" und sein „Wilhelm Meister" fanden in der opferfreudigen Tat im Dienst der Mitmenschen Glück und Lebensziel. Nur vorübergehend hatte Goethe in seiner Jugend die Kunst als Zweck und letzten Inhalt des Lebens betrachtet. Die Romantiker setzten dagegen an die Stelle des sittlichen Bildungsideals das ästhetische, sie wollten das Leben zur Poesie gestalten. Daher fehlte den Werken der Romantiker im Gegensatz zu denen der Klassiker der sittliche Gehalt. Die Gestalten der romantischen Dichtung werden im Handeln nicht von sittlichen Grundsätzen bestimmt; sie leben in einer erträumten Stimmungswelt und lassen sich vom Leben treiben, anstatt dieses kräftig zu meistern.

Verhältnis zu Schiller und Goethe. So ist es auch verständlich, daß das Verhältnis der Romantiker zu Schiller und Goethe kein freundliches blieb. Anfangs standen die beiden Schlegel mit Schiller und Goethe auf dem Boden der Griechenverehrung. Als sie sich aber dem Mittelalter zuwandten, rissen die Verbindungsfäden. Schiller war dem „Hohlen" und „Sachlosen" der künstlerisch und sittlich unsicheren Romantiker abgeneigt, und der Schlegelsche Kreis verlachte wiederum das prosaische „Lied von der Glocke". Goethe erkannte duldsam das Gute der romantischen Bestrebungen an, wurde von den Romantikern als Meister verehrt, stand auch der romantischen Art näher als der Tragiker Schiller, so daß er zuweilen selbst auf romantischen Wegen ging (Wahlverwandtschaften: Einfluß der Naturphilosophie, weil in Natur- und Seelenleben das gleiche Gesetz zugrunde liegt; Gestalt der Ottilie; romantischer Schluß. Wanderjahre; der 2. Teil des Faust ist ein ideales Drama der romantischen Universalpoesie). Aber 1805 brach auch Goethe mit den Romantikern, weil ihm deren ganze Geistesrichtung — die leichtfertige Auffassung der Ehe, das Überhitzte und Selbstherrliche und das Mittelalterlich-Katholisierende — zuwider war. Gegen die Schwächen der Romantik waren Goethes Urteile gerichtet: „Jeder sei auf seine Art ein Grieche, aber er sei's" und „Das Klassische ist das Gesunde, das Romantische das Kranke".

Bedeutung der Romantik. — Den Romantikern gelang wegen ihres bruchstückartigen, regel- und formlosen Schaffens kein größeres Kunstwerk. Sie änderten ihre Theorien oft, bildeten überhaupt keine geschlossene Kunstlehre aus, weil ihr Geist nicht zu systematischem Denken und einheitlicher Weltanschauung fortschritt. Die Hauptbedeutung der Romantik liegt in den Ausstrahlungen ihrer Bestrebungen auf das Geistesleben. Besonders die jüngere Romantik, deren Vertreter weniger von Philosophie und Kunstlehre berührt waren und größere dichterische Anlagen besaßen, hat segensvolle Einflüsse auf Wissenschaft und Kunst ausgeübt. Die platte Aufklärung hatte das Mittelalter als düstere, barbarische Zeit angesehen und Märchen und

Sage verachtet. Die Romantik machte diese Verständnislosigkeit wieder gut. Sie erweckte den Sinn für deutsche Art und Kunst und die Teilnahme an deutscher Vorzeit, an Geschichte und Sage, Märchen und Sprache. Die Romantik legte den Grund für die deutsche Altertums- und Sprachkunde, auf dem die Brüder Grimm, Uhland und Simrock weiterbauten, sie schärfte den Blick für die Schönheit der mittelalterlichen Dichtung, holte die alten Volksbücher wieder hervor und befruchtete durch die Erweckung des Volksliedes die spätere Lyrik. Die Romantik förderte die Literaturgeschichte und schuf durch Erschließung des Morgenlandes die erste Grundlage für die vergleichende Sprachforschung. Die Romantik verbreitete die Kenntnis fremder Dichtwerke und Dichtungsformen; sie pries der antikisierenden Richtung der Neuhumanisten gegenüber das Volkstümliche und Heimische, besang Heimat und Vaterland, den deutschen Wald und den deutschen Rhein und entdeckte das alte Nürnberg und die Kunst Albrecht Dürers; sie vertiefte gegenüber der Verstandesdürre der Aufklärerei das religiöse Gefühl, förderte die Sehnsucht nach dem nationalen Staat und dem Kaisertum und wirkte endlich auf Musik und Malerei ein.

Jedoch übte der selbstherrliche und phantastische Geist der Romantiker auch schädliche Einflüsse aus. Die Kunst sank zum Spiel herab. Die Bevorzugung des Magisch-Dämmerhaften und Sehnsüchtigen brachte wohl eine Gefühlsverfeinerung mit sich, aber diese geschah auf Kosten der in der klassischen Dichtung erreichten festen Körperlichkeit, anschaulichen Klarheit und edlen Form. In den zerflossenen Gebilden der Romantiker trat an die Stelle der Wirklichkeit eine Traum- und Märchenwelt, in der die Einbildungskraft alle Hindernisse leicht überspringen oder beseitigen konnte. Die Romantiker sahen die Wirklichkeit von ihrem Traumlande aus, sie büßten den Wirklichkeits- und Wahrheitssinn ein und übertrugen diese Betrachtung des wirklichen Lebens auch auf ihre Leser.

B. Ältere Romantiker

Die eigentlichen Begründer der „romantischen Schule" waren die jungen Brüder Schlegel, beide nicht als Dichter, sondern als feinsinnige, das Lebenswerk Lessings und Herders fortführende Kritiker, Sprach- und Literaturkenner und Nachempfinder von Bedeutung. Aug. Wilh. **Schlegel** (1767—1845) besaß in hohem Maße die Fähigkeit, mit feinem Verständnis in fremde Dichtwerke einzudringen. Er stand zuerst unter Schillers Einfluß, war Mitarbeiter der „Horen" und entwickelte an Goethes „Hermann und Dorothea" das Wesen der homerischen Poesie. Seine Nachempfindungs- und Formkunst befähigte ihn zu vorzüglichen Übersetzungen, deren größte er 1797—1801 in der Übertragung von

16 Shakespeareschen Dramen lieferte. Trotz einiger Verbesserungsfähigkeit in Einzelheiten blieb diese Verdeutschung ein bis heute unübertroffenes Denkmal der Übersetzungskunst und unsere beste Übertragung ausländischer Werke überhaupt. Denn Schlegels Stilgefühl war von solcher Sicherheit und sein Eindringen in den fremden Genius von solcher Innigkeit, daß er selbst da das Richtige traf, wo ihm seine geringen Hilfsmittel in der Kenntnis der älteren englischen Sprache keine Auskunft boten. Die Übersetzung wurde weniger glücklich fortgesetzt durch Dorothea Tieck und den Grafen Baudissin. — 1801—04 hielt Schlegel in Berlin Vorträge über Literatur. Seine Vorlesung über das Nibelungenlied rief die Herausgabe des Liedes durch v. d. Hagen hervor. Sein wichtigstes kritisches Werk waren die Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur, die er 1808—09 zu Wien hielt. Schlegel übersetzte weiterhin Werke von Calderon, Petrarca, Ariost und Tasso und widmete sich indischen Studien. Von seinen kalten, gefeilten Gedichten ist nur der „Arion" bekannt, der aus der Zeit des Einflusses Schillers stammt.

Friedrich **Schlegel** (1772—1829), ein gedankensprühender, widerspruchsvoller Geist, war der eigentliche Anreger und Prophet seines Kreises, aber ohne Kraft, ein abgeschlossenes Werk zu schaffen und seine üppig wuchernden Gedanken in geordnetem Zusammenhange darzustellen. Zuerst ein begeisterter Schüler der Griechen, veröffentlichte er dann 1798 im „Athenäum" seine Fragmente, d. h. seine besonders vom „Wilhelm Meister" und von Fichtes Philosophie beeinflußten neuen Gedanken von der Vereinigung der Dichtung mit der Philosophie, von der Poetisierung des Lebens, vom Gefühlserlebnis des Dichters als Zweck des Kunstschaffens und von der romantischen Ironie. Fr. Schlegel begründete das Goetheverständnis und die Goetheverehrung durch den Athenäum-Aufsatz über Wilhelm Meister, der diesen Roman als „göttliches Gewächs" und erstes Beispiel der „Universalpoesie" pries und als Bekenntnisdichtung Goethes erfaßte. Später wirkte Schlegel durch seine Forschungen über das Altindische („Über die Sprache und Weisheit der Indier" 1808) fördernd auf die Kenntnis morgenländischer Poesie und auf die Entwicklung der vergleichenden Sprachwissenschaft. Er trat 1808 zur katholischen Kirche über und wurde im Dienste Metternichs politisch rückläufig. Seine Wiener Vorlesungen über Literaturgeschichte (1812) zeigen das Nachlassen seiner geistigen Kraft. Es finden sich darin noch geistvolle Gedanken, aber noch mehr tritt die Unklarheit und Zusammenhanglosigkeit der Überzeugungen und die ultramontane Befangenheit gegenüber der neueren Dichtung hervor. Sogar Goethes Poesie, früher als Evangelium gepriesen, ist in Ungnade gefallen.

Ludwig **Tieck** (1773—1853) aus Berlin, anpassungs- und wand-

lungsfähig, kam unter dem Einfluß Wackenroders und der Philosophie Jakob Böhmes zur Romantik. Er vertiefte sich in alte Volkssagen und Märchen, erzählte die Geschichte von den Haimonskindern ziemlich treuherzig, die Schöne Magelone aber mit ungezügelter romantischer Phantasie nach und erklärte das Wunderbare und Märchenhafte als den wahren Inhalt der Poesie. Durch seine Erzählung „Der blonde Eckbert" (1796) wurde er der Schöpfer des Kunstmärchens. Diese Geschichte vom Ritter Eckbert und seiner Gemahlin ist eine echt romantische Mischung des Wunderbaren und Wirklichen, Grausigen und Lieblichen. In verschiedenen Gestalten muß Eckbert zu seinem Entsetzen dieselbe Person erkennen. Aber die Schilderung des Zaubers und des Grauens der Waldeinsamkeit ist dem Dichter in dem in der Wildnis des Harzes spielenden Märchen wunderbar gelungen. Mit dem „Eckbert" schlug Tieck die Richtung auf das Naturmärchen ein, welches das Naturdasein mit teilweis dämonischer Phantasie in Naturgeistern verlebendigte und Natur- und Menschenleben märchenhaft verschmolz. Tieck versuchte die Dramatisierung märchenhafter und mittelalterlicher Stoffe. In der Märchenposse „Der gestiefelte Kater" verspottete er damalige Bühnenverhältnisse, indem er auf der Bühne einem platt und aufklärerisch urteilenden Theaterpublikum das Märchenstück unter allerlei Hindernissen aufführen läßt. Von den größeren Dramen verdient Genoveva (1799) den Vorzug vor dem unendlich breiten „Kaiser Oktavianus", von dem nur der programmatische Prolog (Aufzug der Romanze) mit den Schlußversen von der mondbeglänzten Zaubernacht noch bekannt ist. Zu geschlossenen Dramen gelangte Tieck nicht. Er vermochte keine deutlichen und leidenschaftlichen Menschen zu gestalten und ging oft in epische und lyrische Formen über; die Hauptsache war ihm, hier wie in seiner Lyrik, musikalische Stimmungsmalerei. Der stark vom „Wilhelm Meister" beeinflußte Roman Franz Sternbalds Wanderungen (1798) begründete den romantischen Erziehungsroman. Er behandelt die Wanderschaft eines jungen Schülers Albrecht Dürers von Nürnberg über die Niederlande bis nach Rom. Die Handlung und die Menschengestaltung ist zerflossen, die Schilderungen sind verschwommen; das Übergewicht haben Naturbilder, Gefühlsergüsse, Betrachtungen und Gespräche über Kunst und Religion. Der Roman ist gesättigt mit romantischer Stimmung: Sehnsucht nach dem Unendlichen und Wunderbaren, poetischer Verklärung des Lebens, mystischer Andacht für religiöse Kunst, Wald- und Waldhornstimmung.

In der Zeit seit 1800 gewann Tieck vornehmlich als Übersetzer, Herausgeber und Kritiker großen Einfluß. Noch in Jena lieferte er die erste gute Übersetzung des „Don Quixote", 1803 übertrug er Minnelieder und machte dadurch Jak. Grimm auf die alte Dichtung aufmerksam. Für die Bühne ist Tieck nicht durch seine stillosen romantischen Dramen, sondern durch die Herausgabe von Zeitschriften, Sammlungen (Eng-

lisches Theater, Deutsches Theater des 16. und 17. Jahrh.) und Gesamtwerken (Heinrich von Kleist, Lenz), ferner durch die kritische Tätigkeit (Dramaturgische Blätter) während seiner Dresdener Zeit (seit 1818) wichtig geworden.

In dieser späteren „realistischen Zeit" wurde Tieck ein Mitschöpfer der neueren **Novelle**, deren Gattung 1795 durch Goethes „Unterhaltungen deutscher Ausgewanderter" in die deutsche Dichtung eingeführt war. Goethe verstand unter der Novelle die Erzählung einer „sich ereigneten unerhörten Begebenheit" und gab daher seinen Novellenstoffen das Gepräge sonderbarer und eigentümlicher Vorkommnisse. Auch Kleist hielt an der Darstellung ungewöhnlicher Ereignisse fest, legte aber, die Novelle des 19. Jahrh. hierdurch begründend, ein seelisches Problem zugrunde, aus dem sich ein dramatischer Widerstreit ergab. Tieck vollführte in seinen seit 1821 geschriebenen Novellen den Schritt vom Märchenhaften und Wunderbaren der Romantik zum Natürlichen und Wirklichen. Er wählte noch, der Auffassung Goethes entsprechend, außerordentliche Stoffe zur Darstellung, entnahm aber — und darin liegt seine Bedeutung für die Entwicklung der Novelle — seine Probleme meist dem Leben der Gegenwart und entwickelte sie auf psychologischem Wege. Freilich gelangte Tieck nicht zur Höhe reiner Kunst. Nicht frei von Rückfällen in die Romantik, benutzte er die Gespräche seiner Personen als Gefäß seiner eigenen lehrhaften und geistreichen Aussprache über Dinge des religiösen, künstlerischen, literarischen und gesellschaftlichen Lebens, ja stellte seine Novellen teilweise — dem um 1830 in der Dichtung vorhandenen Zuge folgend — in den Dienst des Kampfes gegen Zeitströmungen. Zu Tiecks besten Novellen gehören „Der Gelehrte", „Des Lebens Überfluß" und geschichtliche Erzählungen: Dichterleben (Shakespeares), Der Aufruhr in den Cevennen, Der Tod des Dichters (Camoëns). Im düsteren Gemälde der italienischen Renaissance Vittoria Accorombona (1840) gelangte Tieck zu teilweis glänzender Darstellung und zu ergreifender Schilderung leidenschaftlicher Menschen.

Der eigentliche Dichter der älteren Romantik war der früh an der Schwindsucht verstorbene **Novalis** (Friedr. Leop. von Hardenberg, 1772—1801). Die mystisch gerichtete Religiosität dieses „romantischen Bruders Hölderlins" wurde gefördert durch den Tod seiner fünfzehnjährigen Braut, mit deren Geisterreich sich Novalis verknüpft glaubte. In der Trauer dichtete er die Hymnen an die Nacht, in freien Rhythmen ausströmende, inbrünstige Sehnsuchtsrufe nach der Vereinigung mit der Geliebten in der Ruhe des verzückt, fast wollüstig gepriesenen Todes. Zeugnisse seiner innigen Frömmigkeit gab Novalis in seinen Geistlichen Gedichten, von denen schöne Christuslieder wie „Wenn ich ihn nur habe" oder „Wenn alle untreu werden" in Gesangbücher aufgenom-

men sind. — Hardenberg zeigte seine Fähigkeit, die Kindlichkeit, fromme Andacht und heilige Einfalt noch besser als Tieck zu treffen, in dem Naturmärchen „Hyazinth und Rosenblütchen" (in den „Lehrlingen zu Saïs"), einer reizenden Durchführung des Gedankens, daß kein Sterblicher zu völliger Naturerkenntnis gelangen kann. Hardenberg bezeichnete das Märchenhafte und Wunderbare als eigentliches Gebiet der Poesie. „Alles Poetische muß märchenhaft sein, alles muß wunderbar und geheimnisvoll zusammenhängen, die ganze Natur muß seltsam mit der Geisterwelt gemischt sein." Diese Überzeugung führte Hardenberg auf einen sagenhaften Stoff aus dem Mittelalter, **Heinrich von Ofterdingen**. Mit diesem Roman wollte Novalis Goethes „Wilhelm Meister" an Phantasie und Poesie übertreffen, denn in diesem Werke ging nach seiner Meinung das Romantische durch das Prosaische (Erziehung zum tätigen Leben!) zugrunde.

Der Dichter Heinrich in Eisenach sieht im Traum eine blaue Blume mit einem schönen Mädchenantlitz, das Sinnbild seines zukünftigen geheimnisvollen Glückes, und zieht sehnsüchtig aus, die blaue Blume zu suchen. Er gelangt nach allerlei Begegnungen (z. B. mit dem Dichter Klingsor) nach Augsburg, findet dort die im Traum geschaute Geliebte und setzt nach deren Tode seine Wanderung als Pilger fort. Die Handlung verliert sich immer mehr in die Welt des Wunderbaren und Übersinnlichen; überall greift die überirdische Welt in die wirkliche ein, selbst die Seelenwanderung spielt hinein. Der Roman endigt mit Heinrichs Fahrt nach Italien; der Fortgang ist nur aus Bruchstücken und Mitteilungen Tiecks ersichtlich. Heinrich soll sogar ins Kloster der Toten gelangen, dann eine Wanderung durch das Morgenland unternehmen und nach Rom kommen. Der Schluß ist rein märchenhaft. Heinrich findet die blaue Blume und wird König im Reiche der Liebe und der Poesie. — Der ganze Roman lebt im romantischen Wunderlande der „blauen Blume", er zerfließt in Farben und Klänge, Träume und Stimmungen. — An einer Kirchhofstür findet Heinrich den Gesang der Toten: ein Hymnus der Todessehnsucht voll seliger, geheimnisvoller Stimmung.

C. Jüngere Romantiker

Die **jüngeren Voll- oder Deutschromantiker** fanden sich 1804 bis 1808 in **Heidelberg** zusammen, bildeten aber nicht wie die älteren eine geschlossene Vereinigung mit bestimmten Anschauungen. Sie übernahmen zwar einzelne Gedanken der Frühromantiker (z. B. dichterische Willkür und Ironie), ließen aber die Bestrebungen auf dem Gebiete der Kritik und Kunstlehre beiseite und beschränkten sich auf mehr dichterische Aufgaben. Ihre Richtung ging, mitbestimmt durch die Ereignisse von 1806, auf das **Volkstümliche** und **Vaterländische**. Sie begeisterten sich für die deutsche Natur, die deutsche Heimat, für deutsche Lieder und Märchen, betonten das **Volksmäßige**, erwarben sich durch ihre

Sammlertätigkeit und durch ihre Pflege der volkstümlichen Lyrik Verdienste und forderten statt der nebelhaften Schilderungsweise der älteren Romantik anschauliche Darstellung.

Der begabte Clemens **Brentano** (1778—1842), eine haltlose und zerrissene Natur, führte ein Wanderleben und wandte sich ganz von der Dichtung ab, nachdem er im Schoße der Kirche Ruhe für seine Seele gefunden hatte. Wegen der Zwiespältigkeit seines Wesens und wegen des Mangels an Herrschaft über seine Phantasie hat Brentano kein ausgeglichenes größeres Werk geliefert. Am besten wirkt er noch in kürzeren Dichtungen, besonders in seiner Lyrik. Dieser romantischte der Romantiker, der, die Guitarre am Arm, den geliebten Rhein entlang zog, hegte Liebe und Bewunderung für Volkslied und Märchen, arbeitete an Arnims „Wunderhorn" mit und besaß die Gabe, den einfachen Ton des Volksliedes so zu treffen, daß manche seiner Strophen von alten Liedern kaum zu unterscheiden sind (Ein Fischer saß im Kahne; Die Lore Lay, deren Sage Brentano erfand; Ich wollt' ein Sträußlein binden). Brentano kam in seinen liebenswürdigen Märchen auch dem Volksmärchen nahe, so in Gockel, Hinkel und Gackeleia. Von Brentanos Sprachmusik zeugt das Gedicht „Die lustigen Musikanten", ein Meisterstück der Tonmalerei, von seiner religiösen Inbrunst die breiten, aber an Einzelschönheiten reichen „Romanzen vom Rosenkranz". Die unvollendete, in Trochäen geschriebene und späterhin für Heines Romanzendichtung vorbildliche Romanzenreihe erzählt von einer Erbschuld mehrerer Geschlechter, die, wie Brentano noch darstellen wollte, durch die Erfindung des katholischen Rosenkranzes gelöst wird. Ein fast reines Werk gelang Brentano in der ergreifenden Dorftragödie vom braven Kasperl und dem schönen Annerl: in übertriebenem Ehrgefühl tötet sich der tüchtige Soldat am Grabe seiner Mutter, als er hört, daß sein Vater ein Dieb ist, während das Mädchen zur Kindesmörderin wird. — Achim von **Arnim** (1781—1831) war im Gegensatz zu seinem Schwager Brentano eine Natur von klarer, fester Männlichkeit. Er war ein Märker aus altadligem Geschlecht, ein treuer Protestant und Vaterlandsfreund, kam als Student in Heidelberg mit Brentano zusammen und sammelte mit diesem für die weitesten Volkskreise 1806—1808 aus dem Volksmunde oder aus alten Drucken die fast 600 Volkslieder Des Knaben Wunderhorn. Die beiden Herausgeber vermieden jedes gelehrte Beiwerk und änderten oder erweiterten manche Stellen mit dichterischem Sinn. Das „Wunderhorn", neben Grimms Märchensammlung das wichtigste Buch der Romantik, stärkte zur Zeit des Zusammenbruchs den Sinn für das Deutschtum und wurde in der Folgezeit ein Lebensquell für die Lyrik. Das „Wunderhorn" wird Arnims und Brentanos größter Ruhm bleiben. Ein geschlossenes

größeres Werk hat auch Arnim nicht schaffen können, da er, wie seine unerträglich regellosen Dramen beweisen, gar keine Gewalt über Einbildungskraft und Form besaß. Nach guten Anläufen zerflattern seine Dichtungen verworren ins Wesenlose. So der unvollendete Roman Die Kronenwächter (1817). Der Anfang ist vorzüglich: Lebendig und anschaulich sind die Reichsstädte des 16. Jahrh., Waiblingen und Augsburg, Reformation, Bilderſturm und Bauernkrieg, das fahrende Volk und der Kaiserhof geschildert, realistisch auch die Gestalten gezeichnet (z. B. Doktor Faust). Aber in die Wirklichkeitsschilderung mischen sich seltsam phantastische Stücke vom Geheimbund der Kronenwächter, der die Kaiserkrone der Hohenstaufen bewahrt, und zuletzt verirrt sich die Erzählung in eine romantische und allegorische Märchenwelt. Trotzdem müssen die „Kronenwächter" als der erste geschichtliche Roman bezeichnet werden. Die straffste der kleineren Erzählungen Arnims ist die Geschichte vom tollen Invaliden auf Fort Ratonneau, der im Wahnsinn ganz allein die Stadt Marseille drei Tage lang von Lebensmitteln abschneidet. Romantische Phantastik schafft Spukgestalten am hellen Tage in der Erzählung von der Zigeunerprinzessin Isabella von Ägypten, die ihre Liebe zu Karl V. aufgibt, um ihr Volk nach Ägypten zurückzuführen. — Brentanos Schwester und Arnims Gattin war **Bettina**, die durch ihr Buch Goethes Briefwechsel mit einem Kinde (1835) fortlebt. Es ist Wahrheit und Dichtung in entzückender Sprache: die Verschmelzung von dichterisch gesteigerten Erinnerungen an den bewunderten Goethe und an Goethes Mutter mit Ergüssen der rastlosen Phantasie und des tiefen Naturgefühls der Bettina.

2. Zacharias **Werner** aus Königsberg (1768—1823), der nach wüsten Ausschweifungen als katholischer Bußprediger in Wien endete, ließ seine dramatische Anlage durch Zuchtlosigkeit entarten. Eine verhängnisvolle Bedeutung für das Drama gewann er durch den einaktigen Vierundzwanzigsten Februar, in dem ein unerkannt heimkehrender Sohn von seinen Eltern aus Habgier ermordet wird. An demselben Datum geschehen drei Mordtaten mit demselben Brotmesser. Das Stück wurde das Vorbild einer Masse wertloser Schicksals- oder Zufallsdramen, die die deutsche Bühne etwa von 1815 bis 1825 beherrschten. Es gab darin keine seelische und sittliche Begründung und keine Selbstbestimmung. Das große gewaltige Schicksal war zu einem sinnlosen und tückischen Zufall herabgesunken, und die Handlung ergab sich aus der Zaubermacht eines alten Fluches, der jämmerlich schuldige und unschuldige Nachkommen vernichtete, ohne daß sich diese gegen den Untergang wehren konnten. Die geheime Schicksalsmacht bediente sich zu ihren Eingriffen in das menschliche Leben mit Vorliebe bestimmter Tage oder fluchbeladener Geräte, wie z. B. eines Unglücksdolches. In geschwollener Sprache wurden düstere Familiengeheimnisse, schauerliche Mordtaten oder andere unheimliche und grausige Ereignisse vorgeführt.

3. Ernst T. A. **Hoffmann** aus Königsberg (1776—1822), begabt

als Dichter, Musiker, Maler und Jurist, war ein von wahrhaft dämonischer Einbildungskraft beherrschter, ja gequälter Geist. Seine Phantasie zeigte ihm hinter aller Wirklichkeit in voll lebendigen Gesichten die übersinnliche „dritte Welt" des unheimlichen Spukes, sie führte ihn in die „Nachtseiten" des Seelenlebens, zu Schlafwandel und Hypnose, besonders zur Vorstellung des Doppelgängertums. In Hoffmanns gespenstischem Reich führen Dinge und Gestalten ein Doppelleben und werden dadurch zu Doppelwesen. Alle Verwandlungen sind möglich: ein Türklopfer wird zum Apfelweibe, ein Archivarius zum Stoßgeier oder zu einem majestätischen Fürsten, ein Mädchen ist zugleich eine Fee, ein Doktor ein Zauberer, irdische Gestalten sind zugleich Geschöpfe aus der Geisterwelt. Hoffmanns bewundernswerte Gabe ist seine Versinnlichungskraft. Die Gebilde seiner Phantasie werden dem Leser in ebensolcher Lebendigkeit, mit der sie geschaut, greifbar vor die Augen gezaubert. Hoffmann versetzt (im Unterschiede zu den anderen Romantikern außer Arnim) das phantastische Wunder in die alltägliche Wirklichkeit: er schildert wirklichkeitstreu das scharf beobachtete Leben auf Markt und Straßen der Stadt, und aus dem alltäglichen Leben gelangt der Leser unvermerkt in die phantastische Welt, sieht am lichten Tage Geisterwesen und Doppelgänger und erlebt grausige Verwandlungen. Wirklichkeit, romantisch schöne Scheinwelt und dämonischer Spuk verbinden sich so, daß der Leser an das Wunder wie an etwas Erlebtes glaubt. Wenn auch Hoffmanns Werke neben zarten und reinen verzerrte und abstoßende Züge aufweisen, so ist doch Hoffmann einer unserer größten Erzähler. Seine reifsten Erzählungen finden sich in den Phantasiestücken (Don Juan; Ritter Gluck; Kreisleriana: Kapellmeister Kreisler ist Hoffmanns Abbild; das Märchen „Der goldene Topf", in dem der Pechvogel Anselmus mitten in alltäglicher Wirklichkeit in die schöne romantische Wunderwelt schaut), in der Sammlung Die Serapionsbrüder 1819 („Fräulein von Scudery", das die grausigen Mordtaten des Goldschmieds Cardillac aus dem Paris Ludwigs XIV. erzählt; „Meister Martin der Küfner", bei dem ein Ritter, ein Patrizier und ein Bürger aus Liebe zu seiner Tochter als Gesellen arbeiten), in den Märchen (Nußknacker und Mausekönig) und im meisterhaften Gespräch aus Hoffmanns Krankheitszeit „Des Vetters Eckfenster". Die Geschichte des Kapuziners Medardus, der durch Verbrechen und Irrsinn hindurch zur Heilung gelangt, stellt der grausige Roman des Doppelgängertums Elixiere des Teufels dar. Die „Lebensansichten des Katers Murr" beleuchten humoristisch die menschlichen Schwächen und enthalten, angeblich durch Irrtum des Setzers stückweise eingeflochten, die Lebensbeschreibung des im Wahnsinn endenden Kapellmeisters Kreisler.

4. Freiherr de la Motte **Fouqué** (1777—1843) nahm an den Be-

freiungskriegen teil (Lied der freiwilligen Jäger „Frisch auf zum fröhlichen Jagen!") und dichtete das romantische Naturmärchen von der Wassernymphe Undine, die durch treue Menschenliebe eine menschliche Seele erhalten konnte, aber am Grabe des treulosen Gatten wieder zur Quelle wurde. Lortzing arbeitete das Märchen zu einer Zauberoper um. Fouqué begann die seit Sachs ruhende Nibelungendichtung durch seine Trilogie „Der Held des Nordens", die die Sigurd- und Brunhildsage im Anschluß an die Edda behandelte[1]). Von Fouqués Gedichten lebt noch „Trost" (Wenn alles eben käme).

5. Der „Benjamin" und „letzte Ritter der Romantik" war der liebenswerte Schlesier Joseph Freiherr von **Eichendorff** (1788—1857). Er studierte unter Görres in Heidelberg, war mit Arnim und Brentano befreundet, verlebte romantische Wanderjahre, nahm als Lützowscher Jäger an den Befreiungskriegen teil und trat dann in den preußischen Staatsdienst. Eichendorffs Liebe galt der schönen Gottesnatur, den Berglanden mit ihren Ruinen und Kapellen und besonders dem Walde, aber auch märchenhaften Landen. Eichendorff besaß starke Begabung für die volkstümliche Lyrik. Seine Lieder haben oft die Grundstimmung träumerischer Sehnsucht und gebrauchen dieselben Kunstmittel. Natureinsamkeit, Waldesgründe, rauschende Brunnen, Marmorbilder, Abendstille, Nachtgeräusche, Paläste im Mondenschein, Dunkeln und Funkeln: diese Vorstellungen kehren in Eichendorffs Naturromantik häufig wieder. Dennoch sind seine gesunden Natur-, Wander- und Liebeslieder von solcher Wahrheit und Gemütswärme, Heimatfreude und Frömmigkeit, Naturliebe und Wanderlust erfüllt, daß Eichendorff zum Lieblingsdichter unseres Volkes und manches seiner anmutigen und musikalischen, von Mendelssohn-Bartholdy vertonten Gedichte geradezu zum Volkslied geworden ist: In einem kühlen Grunde; Wem Gott will rechte Gunst erweisen; Wer hat dich, du schöner Wald; O Täler weit, o Höhen; ferner: O wunderbares, tiefes Schweigen; Laue Luft kommt blau geflossen; Wolken, wälderwärts gegangen; Es war, als hätte der Himmel (Verlebendigung der Natur!). Von feinstem musikalischem Rhythmus ist „In der Fremde" (Aus der Heimat hinter den Blitzen rot).

Daß Eichendorff mehr Weichheit als Kraft und mehr lyrische Stimmung als Gestaltungsgabe besaß, zeigen seine romantisch zerflossenen und traumhaften Prosaerzählungen. Das berühmte Aus dem Leben eines Taugenichts enthält die Geschichte eines träumerischen und un-

[1]) Im 19. Jahrhundert folgten noch über dreißig meist dramatische Bearbeitungen der Nibelungensage, in den Jahren 1874—76 allein sieben. Manche umfassen den ganzen Nibelungenstoff (Hebbel, Wagner), die Mehrzahl behandelt jedoch ein einzelnes Thema.

schuldigen Glückskindes, das nach romantischer Weise die Welt sorgen- und planlos durchstreift, allem Nützlichen abhold ist und wegen seiner „göttlichen Faulheit" am liebsten im Sonnenschein liegen und fiedeln oder in Mondscheinnächten mit Liederklang dahinziehen mag.

6. Ein Nachzügler und Jünger der Romantik war der frühverstorbene **Wilhelm Müller** (1794—1827). Er begründete seinen Ruhm 1821 durch die „Lieder der Griechen", die den Befreiungskampf der Neuhellenen feierten. Dauernde Bedeutung errang sich Müller, der seine Anlage zum Schlicht-Volkstümlichen am „Wunderhorn", an Goethe und Uhland geschult, durch seine frischen, volksliedmäßigen Müller-, Jäger- und Wanderlieder. Seine Liederkränze Die schöne Müllerin (Das Wandern ist des Müllers Lust, Ich hört' ein Bächlein rauschen, Ich schnitt es gern in alle Rinden ein) und Die Winterreise wurden von Schubert vertont. Von den übrigen Liedern sind die meistgesungenen: Am Brunnen vor dem Tore — Im Krug zum grünen Kranze — Die Fenster auf, die Herzen auf — Est, Est — Wenn wir durch die Straßen ziehen — Wer schlägt so rasch an die Fenster mir — Es lebe, was auf Erden stolziert in grüner Tracht.

7. **Gelehrte der Romantik:** Der Philosoph der Romantik war Schelling, der Natur und Menschengeist zur Einheit verschmelzen wollte, die Phantasie als Führerin zur Wahrheit pries und die Kunst als Sinn und Ziel der Welt erklärte. Der Prediger Schleiermacher war für Erneuerung des religiösen Geistes tätig. In seinen „Reden über die Religion" lieferte er die erste psychologische Untersuchung über die Religion, begriff diese jenseits der Schulmeinungen in ihrer gefühlsmäßigen Innerlichkeit als unmittelbares persönliches Leben und erkannte freisinnig die verschiedenen Religionsformen als gleichberechtigte Äußerungen des religiösen Lebens an. Schleiermacher hat in der Kirchen- und Erziehungsgeschichte einen ehrenvollen Platz. Der vaterländisch gesinnte Heidelberger Dozent Joseph v. Görres, der Freund Arnims und Brentanos, gab den Lohengrin und altdeutsche Volks- und Meisterlieder heraus, schrieb 1807 über deutsche Volksbücher und hielt 1808 die erste Vorlesung über altdeutsche Literatur. Durch seine einflußreiche Zeitschrift Rheinischer Merkur wurde er der glänzendste Journalist seiner Zeit. — Besonders wichtig für die Dichtung wurden die prächtigen Brüder **Grimm** aus Hanau. Aufrechte deutsche Männer, gehörten sie 1837 zu den „Göttinger Sieben", die keinen Eidbruch an der Verfassung begehen wollten. Ihr gemeinsames Werk war die Sammlung der „**Deutschen Kinder- und Hausmärchen**", die sie auf Anregung Arnims als Gegenstück des „Wunderhorns" von 1812 bis 1814 vornahmen.

Diese verdienstvolle Tat schenkte uns das echte, reine Volksmärchen wieder und schuf ein unvergängliches Buch für das deutsche Haus und

für deutsche Kinder. Die Brüder Grimm, von der Unverletzlichkeit der anschaulichen Märchenschlichtheit durchdrungen, ließen die Erzählweise möglichst unverändert, so daß es den Anschein gewann, als ob das Volk selbst erzähle. In den Anmerkungen gaben die Brüder Aufschlüsse über Fundort und Abweichungen, hier entwickelten sie auch — der erste Beitrag zur Erforschung des Märchens — ihre Anschauung, daß das Märchen als Rest und Niederschlag entschwindender oder schon entschwundener germanischer Natursymbolik, Götter- und Heldensage zu betrachten sei (z. B. Dornröschen als die im Winterschlaf befangene und durch den erlösenden Frühling geweckte Erde). Der Grimmschen Auffassung trat 1859 Th. Benfey entgegen, der die abendländischen Märchen für ein Erzeugnis Indiens erklärte. Freilich sind Motive wie das Tischlein-deck-dich oder der Froschkönig auf alten Handelswegen von Indien nach dem Abendlande gekommen, aber als alleinige Heimat des Märchens kann Indien trotz der Ähnlichkeit mancher Märchenstoffe mit indischen nicht gelten. Die Meinung des Engländers Tylor, daß die Märchen wegen der Gleichartigkeit der Phantasie, der religiösen Vorstellungen und der Lebensformen der Urvölker überall entstanden seien, setzte sich Benfeys Lehre gegenüber durch. Heute meint man zumeist, daß die märchenhaften Wundergeschichten keinen festen tatsächlichen Untergrund besitzen und rein aus Lust am Fabulieren und aus Unterhaltungsbedürfnis erzeugt sind und daß ihre Motive aus Vorstellungen der Zauberwelt und der mythisch poetischen Weltauffassung, aus Glauben, Wahn, Furcht, Wissen und Brauch der Urzeit gewebt sind (v. d. Leyen). Wie die Brüder Grimm, die Ahnherren der Märchenforschung, hat Wilhelm Wisser neuerdings ostholsteinische Märchen aus dem Volksmunde gesammelt. —

Die meisten Märchen sind von Wilhelm Grimm (1786—1859) bearbeitet, dessen Hauptwerk „Die deutsche Heldensage" 1829 erschien. Jakob Grimm (1785—1863) war der hervorragendste Sprachgelehrte des 19. Jahrh. Seine Hauptwerke sind: Deutsche Grammatik, Deutsche Mythologie und die Geschichte der deutschen Sprache. Gemeinsam haben die beiden Sprachforscher außer den Märchen noch „Deutsche Sagen" und seit 1854 das gewaltige „Deutsche Wörterbuch" herausgegeben, das von Hildebrand und Heyne fortgesetzt wurde. Die Werke der Brüder Grimm haben die streng wissenschaftliche Beschäftigung mit deutscher Sprache und Dichtung und überhaupt die Kunde vom deutschen Volkstum begründet. Jakobs gehaltreiche Gedenkrede auf Schiller 1859 ist allbekannt. — Die Romantik hat auch Einfluß gehabt auf die Malerei (die „Nazarener": Overbeck, Cornelius, Schnorr) und Musik (K. M. v. Weber, der im „Freischütz" die romantische Oper schuf; Lortzing, Marschner, Spohr).

44. Heinrich von Kleist

1. **Leben.** — Heinrich v. **Kleist**, der Großneffe Ewalds von Kleist, wurde 1777 zu Frankfurt a. O. geboren. Unbefriedigt trat er 1799 aus dem Heeresdienst aus und begann ein selbstquälerisches Suchen nach seinem

wahren Lebensberuf. Er studierte in seiner Vaterstadt, verlor durch Kants Lehre von der Unerkennbarkeit der Dinge an sich den Glauben, die heiß begehrte Wahrheit zu finden, und führte seit diesem für ihn erschütternden geistigen Erlebnis ein ruheloses Wanderleben. Zuerst reiste er nach Paris, dann wollte er, von Rousseauischen Gedanken beeinflußt, in der Schweiz sein Glück als Landwirt suchen. Nach dem Aufenthalt in Weimar und Dresden und nach einer zweiten Schweizerreise fand er in Königsberg eine staatliche Anstellung, dann kam er in die Kriegsgefangenschaft nach Frankreich und ging von dort wieder nach Dresden, wo er eine Zeitschrift herausgab; zuletzt lebte er seit 1810 in Berlin. Infolge seiner unglücklichen Naturanlage geriet Kleist immer mehr in seelischen Zwiespalt. Dazu kam die durch den Mißerfolg seiner Unternehmungen und durch den Fortfall seines Jahrgehalts hervorgerufene leibliche Not, der Bruch mit seiner Familie, die Mißachtung gegen seine Werke, die Trauer über die Schmach des Vaterlandes und der Haß gegen Napoleon. Kleist verlor den Glauben an das Leben und erschoß sich, 34 Jahr alt, „zufrieden und heiter" 1811 am Wannsee bei Potsdam, da ihm „auf Erden nicht zu helfen war". Sein Grabhügel befindet sich an der Stelle, wo der an sich und dem Leben Zerriebene den Tod gesucht hat.

2. **Kleists Dramen.** — Das Ritterdrama Die Familie Schroffenstein (1802) behandelt einen grausigen Stoff. Wegen eines alten Erbvertrages entsteht Mißtrauen zwischen zwei Geschlechtern, aus verblendetem Irrtum erwächst feindselige Rache und schließlich die Ermordung liebender Kinder durch ihre Väter. Das Drama, aus zerrissenem und umdüstertem Geist heraus geschrieben, hat Unbegreiflichkeiten in der Begründung und Verknüpfung der Handlung und läßt im 5. Aufz. den irren Zufall an die Stelle der Notwendigkeit treten. Aber schon finden sich auch Spuren dramatischer Hochbegabung: der starke und sichere Aufbau nach der opernhaften Einleitung, die scharfe Menschenzeichnung; das Streben nach wahrer Darstellung des Innenlebens, wirksame Gegensätze und gelungene Auftritte wie V, 1. — Vom Robert Guiskard ist nur ein später noch einmal aufgeschriebenes Bruchstück erhalten. Das Werk, das von Kleist verbrannt wurde, weil es seinen hochgespannten Kunstforderungen nicht genügte, behandelte das Schicksal des siegreichen Normannenherzogs, der an der Eroberung von Byzanz und an der Gewinnung der Kaiserkrone durch die Pest gehindert wird. Grundmotiv des Bruchstücks ist die Überwindung des kranken Körpers durch übermenschliche Willenskraft: Guiskard sucht seine Krankheit zu verbergen, aber das zweifelnde Volk dringt zu seinem Zelte vor, um Aufschluß zu erhalten. Das Stück zeigt Kleists Streben, die Kunst der Antike mit der Shakespeares zu verbinden, und die dadurch erzeugte Stilmischung: zu antiken Bestandteilen (Volk als mithandelnder Chor, getragene Reden) treten individuelle Menschenzeichnung (auch der Vertreter des Heeres und des Volkes), realistische Züge der Darstellung und ungriechische Äußerungen.

1806 erschien das Lustspiel **Der zerbrochene Krug.** Der erste Ent-

wurf des Stückes entstand 1802 in Bern infolge einer Wette, die zwischen Zschokke, dem jungen Wieland und Kleist bei der Betrachtung eines französischen Kupferstiches abgeschlossen wurde. Das Lustspiel ist ein in der romantischen Zeit einzigartiges wirklichkeitstreues Gemälde aus dem niederländischen Bauernleben. Es ist sogar naturalistischer Art, weil es, wenn es auch die Versform beibehält, zur Erzielung einer durchaus wirklichkeitstreuen Charakterschilderung vor der Darstellung des Groben und Rohen nicht zurückschreckt und die wirkliche Sprache des Bauern mit ihren derbsten Ausdrücken und Schimpfreden anwendet. Der „Zerbr. Kr.", der seinen Zweck rein in sich selbst besitzt und einen beim Lustspiel seltenen einfachen Gang der Handlung aufweist, ist ein Enthüllungsstück: er will keine vollständige Handlung entwickeln, sondern in der altbeliebten Form der Gerichtsverhandlung schrittweise auf komische Art die Frage lösen, wer in letzter Nacht den Krug der redseligen Frau Marthe Rull zerbrochen hat. Adam, der heimliche Sünder, sucht durch willkürliche Verwertung oder Verdrehung der Aussagen die Missetat auf den eifersüchtigen Ruprecht abzuwälzen, bringt sich jedoch, besonders durch den pfiffigen Schreiber Licht und den Gerichtsrat gehetzt, selbst in die Falle und muß zuletzt die Flucht ergreifen. Dieser verschlagene, gewalttätige und unwissende Bösewicht ist eine Glanzleistung reicher und individueller Menschenzeichnung, wie überhaupt das Lustspiel eine bisher unbekannte realistische Menschengestaltung aufweist. Der Fehler des Stückes liegt in der ermüdenden Breite, da die Verhandlung durch Abschweifungen (realistische Kleinmalerei bei der Beschreibung des Kruges), Wortstreitereien und Unterbrechungen zu sehr aufgehalten wird. Das Lustspiel erlebte zu Kleists Lebzeiten nur eine verunglückte Aufführung zu Weimar. Goethe hatte es in drei Aufzüge zerlegt, anstatt es zu kürzen.

Kleist hatte, als er den „Robert Guiskard" schrieb, mit leidenschaftlichem Ehrgeiz nach einem idealen Dichtwerk gestrebt, mit dem er Goethe den Kranz von der Stirn reißen wollte. Aber das in der Vermessenheit begehrte Ziel blieb unerreicht, die höchste Kraftentfaltung führte nicht zum Sieg, und im Wüten gegen sich selbst vernichtete Kleist sein Teuerstes, sein Werk. Er mußte verzweifelt „vor dem Einen zurücktreten, der noch nicht da war." Das Abbild dieses schrankenlosen Ringens nach der Losung „Alles oder nichts" wurde **Penthesilea.** Sie ist also tragische Selbstoffenbarung: „Mein innerstes Wesen liegt in der Amazone, der ganze Schmerz zugleich und Glanz meiner Seele." Das Werk füllt einen homerischen Sagenstoff mit neuem, ungriechischem Gehalt. Die Amazonenkönigin will sich auf dem Schlachtfelde von Troja den heldenhaften Achill, den ihr ebenbürtigen Menschen, erzwingen. Sie wird von Achill besiegt, hält sich aber für die Siegerin und ist glücklich im Besitz des Geliebten. Sie muß jedoch ihre Täuschung erkennen, glaubt sich von Achill verhöhnt und beschließt furchtbare Rache: im Liebeswahnsinn zerfleischt sie im Verein mit ihren Hunden den Geliebten. Zur Besinnung gekommen, erkennt sie ihre grauenhafte Tat und geht gefaßt in den durch den Schmerz verursachten,

erlösenden Tod. Penthesilea ist ein Mischwesen von Weib und Furie, eine ins Überlebensgroße und Unfaßbare gesteigerte Gestalt. Ihr tiefstes weibliches Fühlen enthüllt sie dem Achill, aber gehetzt von ihren maßlosen Leidenschaften — Ehrgeiz, Liebe, Haß — vernichtet sie den Geliebten und sich. Die Dichtung besitzt keine anschauliche und bühnenwirksame Handlung, sie fließt in epischer Art ohne Akteinteilung dahin. Die Sprache ist selbständig und unklassisch wie der Inhalt: um die Gefühle treffend auszudrücken, benutzt sie Unterbrechungen, Pausen und zerhackte und abgebrochene Sätze. Die „Penthesilea" bleibt ein gewagtes Gebilde unserer Dichtung, weil sie die schrankenlose Gewalt der Naturtriebe in all ihrer Furchtbarkeit vorführt.

Die „Kehrseite der Penthesilea" war das nächste Stück, das märchenhafte Ritterschauspiel **Das Käthchen von Heilbronn** (1808). Käthchen erblickt im hellseherischen Traum der Silvesternacht den Grafen von Strahl und folgt diesem, vom Zauberbann der Liebe umfangen, trotz Mühsal, Demütigung und Prüfung bis zur Selbsterniedrigung wie ein Hündlein. Käthchen, das fast willenlos aus seinem Gefühl heraus, ohne auf das Gesetz der Sitte zu achten, handelt, ist die liebliche Verkörperung dienender und aufopfernder Liebe und rührender Unschuld. Die liebenswerten Gestalten, der Frühlingsduft und Märchenzauber, die anheimelnde Stimmung und die Einzelschönheiten (wie IV, 2 die Hollunderbuschszene) haben das Drama trotz seiner Mängel zu einem wahren Volksschauspiel gemacht.

Im „Käthchen von Heilbronn", dem jugendlichsten Werke Kleists nach der „Familie Schroffenstein", schloß sich Kleist eng an die nach dem Vorbilde des „Götz" entstandenen Ritterdramen an und begab sich auf romantische Wege, indem er ein Stück Märchenwelt dramatisierte, Engel eingreifen und Käthchen im Schlaf sprechen ließ und Schuberts Lehren über das Hellsehen verwertete. Die Handlung baut sich auf Träumen auf, die Cherubim erscheinen lassen und eine Art magnetischer Anziehung ausüben. Ursprünglich war das Stück noch märchenhafter: Kunigunde war ein tückischer Wassergeist, der Käthchen verderben wollte; Käthchen war leibliche Tochter des Schmieds. In einer selbst beklagten Überarbeitung machte Kleist der Bühnenwirkung zuliebe Kunigunde zu einer abschreckend häßlichen menschlichen Teufelin, tilgte die Märchenszene von der Nixe, fügte die Person des Kaisers ein und erhob Käthchen zur unehelichen Kaisertochter. Diese „Erhöhung" des Bürgerkindes vernichtete den Sinn der Dichtung. Denn gerade durch seine Reinheit und Hingebung errang ursprünglich Käthchen die Liebe des Grafen, durch seine demütige Treue beseitigte es alle Vorurteile gegen seine Unebenbürtigkeit und verdiente sich die Erhebung zur Edelfrau als Lohn. Käthchens Sieg war zuerst rein menschlich. Jetzt aber wäre es unnatürlich, wenn der Graf die holde Kaisertochter nicht einer widrigen Hexe vorzöge. Außerdem verschiebt Käthchens Erhöhung das Bild des Kaisers und des Schmiedes. Diesen Mangel hat schon Hebbel in seiner Beurteilung hervorgehoben: „Wetter vom Strahl wagt dich erst zu heiraten, nun du eine Kaisertochter bist ... Mir deucht, du kamst auf die Welt, um zu zeigen, daß die Liebe eben darum, weil sie alles hingibt, alles gewinnt ... Du siegst nicht durch

dich selbst, du siegst durch eine Pergamentrolle." Die Einwendungen der bewundernden und hochdichterischen Beurteilung Hebbels (lesen!) werden von einigen neueren Beurteilern bestritten. Die Erhöhung soll wegen der Märchenhaftigkeit des Stückes gestattet sein. — Der Bau ist locker: das Drama besteht aus zwei Bilderreihen, die durch die Verwechslung der Briefe recht äußerlich verbunden werden. Die Sprache wechselt zwischen Vers und Prosa.

Seinem ungebändigten Haß gegen Napoleon gab Kleist 1808 in der **Hermannsschlacht** Ausdruck, die im Bilde des Befreiungskampfes gegen die Römer die ähnliche Gegenwart spiegeln und zum Kampf gegen den Unterdrücker Napoleon entflammen sollte. Das Stück ist also kein streng geschichtliches Drama (daher das freie Schalten mit der geschichtlichen Wirklichkeit und die Anachronismen), sondern ein von politischer Leidenschaft erfüllter Schlachtruf für 1808. Der verhaßte römische Kaiser ist Napoleon, der gar nicht hassenswert gezeichnete Varus ein französischer Marschall, Ventidius ein feindlicher Diplomat, Aristan und Fust sind verräterische Rheinbundfürsten, die tatenlosen Mißvergnügten Mitglieder des Tugendbundes, die Cherusker das erwünschte geeinte deutsche Volk, Hermann ist der erwünschte Racheheld und zugleich die Verkörperung Preußens, das sich mit Österreich (Marbod) zur Vertilgung der Franzosen verbinden soll. Hermann, kein idealer Held, sondern ein nüchterner Wirklichkeitsmensch und geübter Menschenkenner, kühn, groß und zugleich verschlagen, scheut List und Trug nicht, um das Volk zum Befreiungskampf aufzureizen. Unerbittliche Vernichtung ist die Losung: daher die Verurteilung des Septimius (V, 13) und die grausige Tötung des verräterischen Schmeichlers Ventidius, die von der rachedürstenden Thusnelda in barbarischer Wildheit herbeigeführt wird. Das Rachedrama, zu Kleists Lebzeiten nicht gedruckt, kam erst 1875 auf die Bühne.

1810 schuf Kleist sein letztes und vollkommenstes Werk, den **Prinzen Friedrich von Homburg.**

Der geschichtliche Prinz von Homburg war in schwedischen Diensten früh durch seine Tapferkeit berühmt geworden, hatte dann das Gut Neustadt a. d. Dosse bewirtschaftet und 1670 in zweiter Ehe eine Nichte des Großen Kurfürsten geheiratet. Dieser ernannte ihn zum General der brandenburgischen Reiterei. In der Schlacht bei Fehrbellin schlug Homburg mit Hilfe Derfflingers die Schweden in die Flucht. Von einer Unstimmigkeit zwischen Homburg und dem Kurfürsten meldet die Geschichte nichts. Nur schrieb der Kurfürst in einem Briefe an den Fürsten von Anhalt, daß der Sieg infolge der Ermüdung der Truppen nicht nach seiner Erwartung ausgenutzt sei; die Reiter hätten nicht ganz das Ihrige getan.

Die Überlieferung schloß allmählich an die Schlacht die Sagen vom Opfertod Frobens und vom Ungehorsam Homburgs. Homburg habe gegen Befehl angegriffen, und nur durch rechtzeitiges Eingreifen des Kurfürsten sei der glückliche Ausgang herbeigeführt. Nur des Sieges halber habe der Kurfürst dem Prinzen das nach dem Gesetz verwirkte Leben geschenkt.

Diese Überlieferung gab Kleist die Anregung, die Fäden der Sage selbständig weiterzuspinnen, den Ungehorsam Homburgs zu einem Drama auszugestalten. Wie Goethe den geschichtlichen Egmont frei zu seinem Egmont umformte, verjüngte auch Kleist den behäbigen und derben, 43-jährigen Homburg der Geschichte, lieh ihm manche Züge seines eigenen Wesens und ersann für ihn eine eigenartige seelische Entwicklung, zu deren Durchführung er die Bestrafung durch ein Kriegsgericht — die Sage berichtete nur von einer Äußerung des Kurfürsten — und die Gestalt der Natalie erfand. Somit ist die Gestaltung der Menschen und die Entwicklung des Themas vom Widerstreit zwischen Staat und Einzelmenschen völlig Kleists eigenes Werk.

Die Handlung führt in der Verurteilung und Begnadigung Homburgs die Aussöhnung des Gegensatzes zwischen Gesetz und Gefühl, Staat und Einzelmenschen vor. Träger des Gegensatzes sind der Kurfürst und Homburg. Die dramatische Spannung wird durch die Selbstläuterung des Prinzen hervorgerufen.

Entwicklung Homburgs. — Der nachtwandlerische Prinz, Oberbefehlshaber der Reiterei, überhört den Schlachtplan für Fehrbellin, weil er, in der Betrachtung Nataliens versunken, von Liebe und Siegesruhm träumt. Er achtet nicht auf die Ermahnung des Kurfürsten zur Besonnenheit, nicht auf die Erinnerungen der Freunde an den Schlachtbefehl, sondern greift, von seinem leidenschaftlichen Gefühl fortgerissen, gegen den Befehl zu früh an. Freilich erringt der zügellos hitzige Homburg den Sieg, aber einen Zufallssieg, der durch Ungehorsam gegen das Gesetz zustande gekommen ist. Der Kurfürst befiehlt die Aburteilung des Frevlers, und das Kriegsgericht erkennt auf Todesstrafe. Homburg sieht keinen Widerstreit zwischen der Satzung und seinem eigenmächtigen Handeln, er glaubt nicht an die Vollstreckung des Urteils und wähnt sorglos, daß ihm als Sieger der Kurfürst sicher vergeben werde. Homburg ermangelt der Einsicht, daß der Kurfürst aus Regentenpflicht um des Staatswohles willen strengsten Gehorsam fordern muß. Schließlich gesteht der Prinz zu, daß der Kurfürst das Gerichtsverfahren eröffnen müsse, betrachtet dieses aber nur als Formsache und gründet die Sicherheit seiner Befreiungshoffnung auf die stets bewiesene Güte des Fürsten (III, 1). Erst bei der Kunde vom schwedischen Heiratsantrag an Natalie und beim Anblick des offenen Grabes (III, 5) erfolgt der jähe Umschlag von oberflächlicher Sicherheit zu zitternder Todesfurcht. Homburg fällt bis zur Selbsterniedrigung in Grauen und fassungsloses Jammern. Er will Soldatenehre und Liebe aufgeben, er leugnet jede Neigung zu Natalie, damit diese nach des Kurfürsten Willen den schwedischen Antrag annehmen könne, er will im Schweiße seines Angesichts arbeiten: alles, um nur das nackte Leben zu retten. Wahrlich, ein „unerfreulich jammernswürd'ger Anblick!" (IV, 1). Aber doch ist die Schwäche vorübergehend. Auf die Fürsprache der Natalie hin läßt der Kurfürst — ein feines Mittel — den Prinzen selbst entscheiden, ob ihm Unrecht widerfahren ist oder nicht. Zu seinem eigenen Richter aufgerufen (IV, 4), bekommt Homburg Gewalt über sich und erkennt seine Schuld. Er sieht

ein, daß Selbstverleugnung, unbedingter Gehorsam und Hingabe des einzelnen die notwendigen Grundlagen des Staates sind und daß jede Willkür den Bestand des Staates gefährdet. Mit der Anerkennung der Satzung und der Berechtigung seiner Verurteilung erhebt sich Homburg „des Anschauens würdig" aus seiner Schwachheit. Die leidenschaftliche Verwirrung seines Gefühls schwindet, er gelangt zu ruhiger Sicherheit und zu besonnenem Mut. Auf Nataliens eigenmächtigen Befehl rückt Kottwitz mit dem Dragonerregiment in Fehrbellin ein und überreicht dem Kurfürsten die Bittschrift der Offiziere für die Begnadigung Homburgs. In der Auseinandersetzung zwischen Kottwitz und dem Kurfürsten erfolgt die Aussöhnung des Widerstreites zwischen Gesetz und Gefühl (V, 5). Der abgeklärte, große Fürst vertritt Pflichtbegriff und Staatsgedanken, er mag keinen zufälligen Sieg und fordert Gehorsam gegen das Gesetz. Kottwitz dagegen verteidigt die Rechte des Gefühls und Homburgs siegreiche Tat, die aus dem Gefühl geflossen. Der edle Kurfürst steht geistig zu hoch, um die Beugung unter den toten Buchstaben einer starren Regel zu verlangen und auf einem einseitigen Standpunkt zu verharren. Er versteht Homburgs Handeln aus leidenschaftlichem Gefühl und erkennt innerlich die gewisse Berechtigung des Gefühls an. Umgekehrt erkennt auch der herbeigerufene Homburg die Berechtigung des Gesetzes an. Frei und furchtlos will er den Tod als verdiente Strafe für sein Vergehen auf sich nehmen (V, 7), er nennt das Gesetz heilig und den Einzelwillen einen verderblichen Feind. Das Bekenntnis vor den Offizieren ist die Besiegelung der Wandlung Homburgs: jetzt hat sich der Prinz durch Selbstüberwindung zum Heldentum der Entsagung erhoben, er ist zu erhabener Fassung gelangt und „als fest ausgeschmiedetes Glied in die sittliche Weltordnung eingetreten". Damit ist dem edel verstandenen Geist des Gesetzes sein Recht gewahrt, damit hat aber auch der Prinz sich selbst freigesprochen, und der Kurfürst darf, ohne willkürliche Gnade zu üben, seiner Herzensgüte folgen. Denn auch im Kurfürsten hat sich mittlerweile die Annäherung vom Gesetzesstandpunkt an die mildere Auffassung seiner Offiziere vollzogen. Homburg will schon mit dem wundervollen, den Abschiedsworten Johannas ähnlichen Selbstgespräch „Nun, o Unsterblichkeit" in die Ewigkeit hinübergleiten, da erfüllen sich seine seligen Träume: er erhält Freiheit, Ruhmeskranz und Geliebte.

Der „Prinz von Homburg" zeigt Kleists Läuterung als Mensch und als Künstler. Kleist, der früher mit leidenschaftlicher Einseitigkeit die Rechte des Gefühls und die Herrschaftsstellung des Ichs vertreten hatte, kam hier durch Selbstzucht zur Anerkennung eines Gesetzes, das das Gefühl des einzelnen nicht tötet, das aber über dem Einzelwillen steht und notwendige Bedingung für die Zusammenfassung und Steigerung der Einzelkräfte ist. Und so gelang dem Dichter auch die dramatische Gestaltung der Entwicklung Homburgs, die von stürmischer Leidenschaft zur Anerkennung der Pflicht und dadurch zum Heldentum sittlicher Freiheit führt. Und weil sich Kleist zu gerechterer Betrachtung der Dinge und zum Maßhalten erzogen, schuf er im „Prinzen von Homburg" sein erstes ausgeglichenes und geschlossenes, von Mißklang und Über-

treibung ungestörtes Werk, das nach Geist und Form zu unsern klassischen Dramen gehört. Freilich ist der Kreis äußeren Lebens eng: das Stück spielt am Hofe und unter den Offizieren des Kurfürsten, ohne daß etwas vom Getümmel der Schlacht und von den Feinden sichtbar wird. Aber der seelische Widerstreit, der in den Mittelpunkt gerückt ist, ist ewig: immer werden sich Widersprüche zwischen Gesetz und Willkür, Staat und Einzelwillen ergeben, immer muß sich sittliche Freiheit in der Beugung unter Gesetz und Pflicht bewähren. Verwunderlich erscheint uns heute, daß dieses herrliche Hohenzollernstück, ganz von idealem Glauben an Brandenburgs Zukunft, von opferfreudiger Hingabe an das Vaterland, von edlem Pflichtgefühl und vom Geiste eines Stein, York, Scharnhorst und Gneisenau erfüllt, am Berliner Hofe wegen der Gestalt des Kurfürsten Mißfallen erregte und daher nicht aufgeführt werden durfte.

Getadelt hat man die Unwahrscheinlichkeit, daß der Kurfürst einem Schlafwandler, der ihm durch hitzige Unbesonnenheit schon zwei Schlachten verloren, den schwierigsten Auftrag gibt, ferner die Grausamkeit, den Prinzen bis ans Grab zu führen, die mangelnde Begründung für das Einrücken des Dragonerregiments und den Hang zum Romantischen und Traumhaften, der besonders in der Einleitung und dem lyrisch-opernhaften Schluß hervortritt. „Aber das störende Nachtwandeln ist nicht tief in den Organismus des Werkes verflochten, man kann die ganze Nachtwandelei zum Glück beseitigen, und das Werk bleibt, was es ist. Es steht unerschütterlich auf festen psychologischen Füßen" (Hebbel). Das Werk ist eben ein realistisches, aber von einem romantischen Traumspiel eingerahmtes Drama.

Kleists Dramatik. — Nach dem ersten, verfrühten und vermessenen Versuch, im „Robert Guiskard" zur Höhe eines vollendeten Kunstwerkes zu gelangen, nahm Kleists Dichterkraft im „Prinzen von Homburg" einen hohen Aufschwung. Alle guten Kräfte in Kleist wirkten hier zusammen, trotz allem Druck des Lebens ein Meisterwerk zu schaffen. Da hinderte der Tod, daß Kleist in weiterer Vollendung als Begründer eines realistischen Dramas Schillers Fortsetzer wurde. Beide Dichter hatten die Antike und Shakespeare als Vorbilder geschätzt und die Vereinigung der Form der erhabenen griechischen Tragödie mit der charakteristischen, naturtreuen Gestaltenzeichnung Shakespeares als ihr Ziel aufgestellt. Schiller war durch seine Selbsterziehung zu harmonischer Abgeklärtheit und zu jenem weltbezwingenden Idealismus gelangt, der seinen Werken die begeisternde Kraft verleiht. Er hatte aus Schicksal und Charakter hervorgehende Einzelkämpfe großer Menschen durch weite Ausblicke zu immerwährenden Kämpfen und typischen Menschengeschicken gestaltet, er hatte bei der Menschenzeichnung die

klaren Umrißlinien bevorzugt und das Verwickelte und Unerklärliche vermieden. Dagegen besaß Kleist in seinem leidenschaftlichen Gefühl den Dämon, der allen Zwiespalt, alle Ruhelosigkeit und Unausgeglichenheit, alle vulkanischen Ausbrüche verursachte und mitschuldig war an der Selbstzerstörung des Dichters. Durch diese Anlage wurde Kleist dahin geführt, das Eigenartige der rätselhaften Menschennatur zu beobachten, tief in die Kämpfe der Menschenseele hineinzusehen, alle Falten des Herzens zu durchspüren und dabei allen Wirrungen des Gefühls nachzusinnen. Kleist enthüllte das Seelenleben in größter Deutlichkeit streng nach der Wirklichkeit. Rücksichtslose Enthüllung um der Wahrheit willen war sein Grundsatz. Kleists ganz individuell gezeichnete Gefühlsmenschen offenbaren sich ganz in allen ihren Stimmungen und beherrschenden Leidenschaften, in ihrer Zerrissenheit und Schwachheit, in ihrer Liebe und ihrem Haß, in ihren Trieben und ihren Neigungen. Sie sind nicht idealschöne Helden, die auch in größter Freude ihr gehaltenes Maß bewahren oder ohne Klage erhaben in Tod und Untergang gehen. Kleists Helden können vor seligem Entzücken in Ohnmacht fallen (Homburg V, 11), sie werden vor unsern Augen in gefährliche Gefühlswirrnis hineingerissen, sie sind Menschen mit Widersprüchen, sie dürfen seufzen und weinen, klagen und jammern, tief in menschliche Schwäche versinken: nur müssen sie von ihrem Fall des Anschauens würdig auferstehen. Sie kämpfen in der Hauptsache gegen sich selbst, ihr Herz ist ihr Schicksal, aber zuletzt müssen sie ihre leidenschaftliche Verwirrung siegreich überwinden und in sich zur Klarheit kommen. So geht der in der Schlacht todesmutige Homburg durch alle Schauer des Todes und klammert sich in banger Furcht und unmännlicher Schwachheit ans geliebte Leben. Kleists Wirklichkeitskunst scheut sich nicht, Homburg als „jammernswürd'gen Anblick" zu zeigen, aber sie läßt ihn auch durch Anerkennung der sittlichen Idee und durch freien Todesentschluß zu heldenhafter Seelengröße gelangen. Aus dem Menschen wird der Held, der sich zum Erhabenen der Fassung durchgerungen hat. So groß ist Kleists Streben nach Darstellung des Bezeichnenden, des „Charakteristischen", daß er in den Dramen außer dem „Prinzen von Homburg" nicht nur die Grenzen des Schönen, sondern auch des Zulässigen überschreitet und in Maßlosigkeit verfällt (Penthesilea, Hermannsschlacht). Auch in der Sprachweise der Personen geht Wirklichkeitsechtheit über Schönheit. Daraus erklärt sich die naturalistische Eigenart der Schreibweise Kleists: die Fragen, Pausen, Wiederholungen, halben Sätze in den Gesprächen, das Vermeiden der allgemeingültigen und belehrenden Sentenzen, des stilisierten Vortrages und des Selbstgespräches (außer „Käthchen von Heilbronn"), der unruhige und zerhackte, verkürzte und verlängerte Vers. Neben Überfülle an Bildern, Glanz und Schwung bis zur

Verstiegenheit zeigt die Sprache Dürftigkeit und Härte, der Satzbau ist häufig ungewöhnlich und verknotet, der ganze Stil stürmisch und gewaltsam. Erst im „Prinzen von Homburg" nähert sich Kleist dem schönen Gleichmaß Schillers, ohne an Wirklichkeitstreue einzubüßen. Den Endpunkt der Entwicklung zeigt Homburgs wundervoller Monolog V, 10 „Nun, o Unsterblichkeit".

Überhaupt kam Kleist im „Prinzen von Homburg" der freien Höhe Goethes und Schillers und damit auch seinem eigentlichen Ziel der Vereinigung des Schönen mit dem Bezeichnenden, der wirklichkeitsläuternden mit der wirklichkeitsechten Kunst, kurz der Verbindung von Sophokles und Shakespeare bedeutend näher. Hier war die Sprache gemäßigter, der Aufbau vollkommen, die Gestalten, vor allem Homburg, der Kurfürst und Natalie, waren bis ins einzelne plastisch herausgearbeitet. Im ganzen gehört aber Kleists eigenwillige Kunst nicht der abgeklärten Schönheit an; sie weist durch ihr Streben, wirkliche Menschen in ihrer ungebrochenen Leidenschaftlichkeit darzustellen, auf den späteren Realismus Ludwigs und Hebbels und den Naturalismus Hauptmanns hin. Der Zug zu gewaltsamen Leidenschaften und Urtrieben, zu geheimnisvollen Naturkräften und rätselhaften Seelenzuständen brachte manches Befremdende in Kleists Dichtung, wie es sich in der ganz außerhalb jener Zeit stehenden „Penthesilea" oder in milderer Form in den romantischen Zügen (Hellsehen, Schlafwandel) der Dramen zeigt. Trotz der romantischen Beigaben hatte Kleist mit den Romantikern keine Gemeinschaft. Er schied sich von ihnen schon durch das stete Streben nach künstlerischem Fortschritt und durch reine Scheidung der Dichtungsgattungen, durch Gestaltungskraft, durch Anschaulichkeit und Geschlossenheit seiner Werke und durch sittlichen Ernst. Denn mochte auch die unglückliche Mischung naturalistischen, klassischen und romantischen Wesens veranlassen, daß Kleist kein erlösender Geist werden konnte, mochte auch kein Schönheitsideal als Maß des erhöhten Lebens ihm edle Selbstbeherrschung verleihen, mochte auch das Dämonische, Leidenschaftliche und Erregende in Kleists Genie die Vorherrschaft haben, eins darf man bei der Würdigung Kleists nicht vergessen: das heldenhafte Ringen, sich immer wieder aus den Fesseln des Dämons zu befreien und seine dichterische Betätigung immer mehr zu veredeln. Zu Lebzeiten war Kleist kaum beachtet; erst lange nach seinem Tode wurde er durch Tiecks Bemühungen bekannt, ohne daß man freilich in jener Zeit der Romantik, des Schicksalsdramas und der hohlen Schillernachahmung Verständnis für sein realistisches Drama und für seine seelischen Probleme bewies.

3. **Kleists Erzählungen und Gedichte.** — Goethe betrachtete als Aufgabe der Novelle die anmutige und stimmungsvolle Darstellung äußerer, wunderbar und seltsam verketteter Zufälle und Begebenheiten. Auch Kleist erzählte ungewöhnliche und seltsame Ereignisse, aber er suchte sie nicht in der Welt äußeren Geschehens, sondern in eigenartigen, „problematischen" Vorgängen des seelischen Lebens. Dadurch wurde Kleist der Schöpfer der psychologischen Novelle: seit Kleist ist das „psychologische Problem" ein Hauptmerkmal der neueren Novelle. Auch ein

zweiter bezeichnender Zug derselben geht auf Kleist zurück: der dramatische Widerstreit[1]).

Die Eigenart der Kleistschen Novelle zeigt Kleists Meisterstück, die geschichtliche Erzählung **Michael Kohlhaas,** die das tragische Schicksal eines altmärkischen Roßhändlers aus Luthers Zeit behandelt.

Kohlhaas besitzt ursprünglich ein schlichtes, rechtschaffenes und gottesfürchtiges Wesen. Als ihm die Dienstleute eines sächsischen Junkers widerrechtlich zwei Pferde zurückbehalten und zugrunde richten und seinen Knecht schwer mißhandeln, sucht er nach besonnener Prüfung vor dem Gerichte Genugtuung für die ihm angetane Kränkung. Aber wegen der Macht des einander verwandten Adels und wegen der bestechlichen Rechtspflege wird ihm Gesetzesschutz versagt: er wird als Querulant abgewiesen. Jetzt beginnt in seinem unerbittlichen Kampfe um das Recht eine Wendung. Die unglaubliche Rechtsbeugung bringt ihn dazu, seinem starren Rechtsgefühl alles aufzuopfern und sich selber sein Recht zu verschaffen, sie treibt ihn auf den Weg des Verbrechens. Er wird zum Mordbrenner und Anführer einer Räuberbande. Weil es ihm um das Unrecht zu tun ist, das man seiner Menschenwürde angetan hat, will er sich jedoch vor ein gerechtes Gericht stellen. Als er durch ein Gerichtsurteil sein Recht erhalten hat, gibt er sich zufrieden und erleidet für seine Untaten freudig den Tod.

Kleist setzte sich in dieser Novelle eine Aufgabe aus dem Gebiet des Seelenlebens: nicht unterhaltende äußere Begebenheiten wollte er schildern, sondern seelische Erlebnisse, die einen Umschwung im Handeln herbeiführen. Kohlhaas ist von der sittlichen Idee des Rechts durchdrungen. Dieser Grundpfeiler seiner Sittlichkeit stürzt zusammen, als er vergewaltigt wird und den Glauben an die Gerechtigkeit der Regierenden verliert. Dieses erschütternde Seelenerlebnis treibt sein Rechtsgefühl auf einen Irrweg, und seine gerechte Sache verkehrt sich in Unrecht. Kleist stellt, nachdem er knapp die Voraussetzungen der Handlung gegeben und die Fabel angedeutet, gleich im Anfang sein „psychologisches Problem" auf: das Rechtsgefühl machte Kohlhaas zum Räuber und Mörder. Dann baut er die Geschichte von Kohlhaasens Selbsthilfe in dramatischer Zuspitzung auf. Kurz und sachlich werden die tatsächlichen Begebenheiten und ihre Wirkung auf Kohlhaas berichtet, daraus entspringen mit zwingender Notwendigkeit Taten und Verhängnis des Roßhändlers. — Der romantische Einschlag, der sich in den Novellen besonders als Teilnahme für die „Nachtseiten", die dunklen und geheimnisvollen Tiefen der menschlichen Seele, zeigt, tritt im Schluß der Erzählung hervor. Dieser ist vom Dichter aus Feindschaft gegen die mit Napoleon verbündeten Wettiner durch die geheimnisvolle Prophezeiung einer Zigeunerin entstellt und umgebogen. Das verletzte Rechtsgefühl schlägt in

[1]) Die Novelle erzählt einen Einzelfall, eine einzelne Begebenheit; sie entwickelt ein psychologisches Problem bis zur Lösung des dramtischen Widerstreites, der sich aus dem Problem ergibt. Manchmal ist die Novelle (oder die Novellensammlung) von einem Rahmen umgeben: irgend jemand berichtet eigene Erlebnisse aus seiner Erinnerung (Storms Erinnerungsnovellen, C. F. Meyers „Der Heilige" und „Das Amulett"), oder irgendwelche Personen erzählen Beispiele zu einem bestimmten Thema (Kellers „Sinngedicht", Meyers „Hochzeit des Mönchs").

wilde Rachbegier um; die bisher sachliche Darstellung wird durch persönliche Gefühle des Dichters getrübt.

Die Erzählweise Kleists ist neu und selbständig, sehr von Goethes Fluß, Wielands behaglicher Breite oder von der zerfließenden, musikalischen Art der Romantiker verschieden. Kleist erzählt mit erstaunlicher Sachlichkeit. Er läßt seine Person als ganz unbeteiligt zurücktreten, bewahrt auch bei aufregenden Ereignissen die Ruhe, berichtet in unbekümmert rasch fortschreitender Handlung nur die reinen Tatsachen, schließt jede lehrhafte Betrachtung und jeden romantischen Stimmungserguß aus, weiß aber trotz der streng sachlichen Darstellung auf das Gefühl des Lesers zu wirken. Mit der Sachlichkeit hängt die Knappheit der Erzählweise zusammen. Kleist erzählt ohne Abschweifungen und Episoden, ohne breitere Beschreibung der Umwelt, der Landschaft oder der Personen. Diese werden mehr in „indirekter Charakteristik" durch Handlungen gezeichnet. Im „Kohlhaas" gibt Kleist der Beschreibung mehr als sonst Raum, aber er drängt mehrere Einzelheiten in einem Satz zusammen: „Der Burgvogt, indem er sich noch eine Weste über seinen weitläufigen Leib zuknöpfte, kam, und fragte, schief gegen die Witterung gestellt, nach seinem Paßschein." Weiter geht die Einzelschilderung nicht. Sparsamkeit ist auch der Grund der Verkürzungen (Gebärden und Bewegungen statt längerer Worte; verkürzte Sätze). Wegen des Mangels an Schilderungen und wegen der Schmucklosigkeit der Sprache wirken Kleists Novellen berichtartig wie Chroniken (s. Anfang des „Kohlhaas"), eine Eigenschaft, die durch die Vorliebe für mittelbare (indirekte) Rede noch gesteigert wird. Der Satzbau ist verschränkt und vielfach zerhackt. Kleist liebt Einschachtelungen und Partizipialsätze.

Von Kleists vaterländischen Gedichten sind zu nennen das furchtbare Rachelied der Befreiungsdichtung „Germania an ihre Kinder", das Sonett „An die Königin von Preußen" und das ergreifende „Letzte Lied".

45. Dichtung der Befreiungskriege

1. **Bodenbereitung des Vaterlandsgefühls.** — Die gebildeten Deutschen des 18. Jahrh. huldigten einem weitherzigen Weltbürgertum. Von der Teilnahme am Staatswesen ausgeschlossen, vom Despotismus bevormundet, konnte ja kein völkisches Bewußtsein in ihnen aufkommen. Die führenden Geister arbeiteten an einer geistigen Einheit, bereiteten aber auch schon die Entwicklung des Vaterlandsgefühls vor. Klopstock sang vaterländische Oden, Lessing dichtete seine „Minna von Barnhelm" in der Zeit „fritzischer" Begeisterung, Herder betonte das Nationale, Goethe besang deutsche Art in „Hermann und Dorothea", Schiller predigte Vaterlandsgefühl in der „Jungfrau" und im „Tell". Die Romantik befruchtete das Deutschgefühl, erweckte die Sehnsucht nach deutschem Wesen und nach deutscher Kaiserherrlichkeit und entdeckte die Schönheit des deutschen Rheins. Arnim und Brentano ließen die ersten Vaterlandslieder erscheinen.

Da kam der Druck des Napoleonischen Joches und erzeugte

aus all diesen Keimen den neuen vaterländischen Geist, das Gefühl für vaterländische Schmach und vaterländische Tüchtigkeit, das Bewußtsein der völkischen Zusammengehörigkeit und der Verbundenheit von Fürst und Volk. In Preußen befreite Steins politisch-soziale Gesetzgebung und Scharnhorsts Neugestaltung des Heeres die Kräfte des Volkes, um es zur Teilnahme am Staatsleben und zur Selbsthilfe zu erziehen und um ein Volksheer für den Volkskrieg zu schaffen. Der Philosoph Joh. Gottl. **Fichte** aus Sachsen (1762—1814) übte eine tiefe Wirkung aus durch seine „Reden an die deutsche Nation", die er im Winter 1807—08 in Berlin hielt. Fichte wandte sich an alle Deutschen, pries das deutsche Volk als Träger wahrer Kultur und echter Bildung, verkündete prophetisch die zukünftige deutsche Einheit und erblickte die Rettung aus der Not in der Erhebung und sittlichen Erneuerung des ganzen Volkes durch eine vaterländische Erziehung. Der Turnvater Jahn rief 1810 in seinem kernigen Buche „Deutsches Volkstum" zur inneren Loslösung von Frankreich auf und sorgte für körperliche Wehrhaftigkeit. Kleist schrie leidenschaftlich nach Rache an Napoleon. Die Befreiung kam im Jahre 1813, und mit ihr eine Zeit des schönsten Menschentums und der erhabensten Vaterlandsbegeisterung, die eine flammende Kriegsdichtung zeitigte.

2. Die Lyrik der Befreiungskriege wollte als vaterländische Tendenzdichtung den Feuerbrand der Freiheitsbegeisterung in das Volk werfen und das Vertrauen auf Gott und die gerechte Sache wecken. Nicht in künstlerischen Vorzügen beruhte der Wert dieser harten und männlichen, vom Geklirr der Schwerter und Geläut der Sturmglocken widerhallenden Lyrik, sondern in der Glut ihrer Begeisterung und in der Kraft ihrer Wirkung. Der markigste und volkstümlichste Befreiungssänger war Ernst Moritz **Arndt** (1769—1860), ein Bauernsohn aus Schoritz auf Rügen, ein zorniger Franzosenhasser und ein kampfesmutiger, aufrechter Streiter. Er rüttelte 1806 die Gemüter durch den Geist der Zeit auf, in dem er zur Erhebung über die Schwäche durch starkes Handeln ermahnte und die Gefährlichkeit des dämonisch fürchterlichen Napoleon malte. Wegen dieser Schrift mußte sich der „getreue Eckart des deutschen Volkes" vor der französischen Verfolgung verbergen. Er unternahm seit 1811 mit Stein seine „Wanderungen und Wandlungen" und bezeugte in vielen volkstümlichen Schriften seine glühende Vaterlandsliebe und seine Erbitterung gegen den Korsen, so in der Flugschrift „Der Rhein Deutschlands Strom, nicht Deutschlands Grenze". 1813 steigerte er die Begeisterung durch seine von Manneszorn durchglühten, schmucklosen, stählernen, packenden, oft volksliedartigen Lieder: Der Gott, der Eisen wachsen ließ — Was ist des Deutschen Vaterland? — Wer ist ein Mann? — das Lied auf Blücher: Was blasen die Trompeten? Von der Leip-

ziger Schlacht berichtete „Wo kommst du her in dem roten Kleid?"; nach dem Kriege sang Arndt das Bundeslied „Sind wir vereint zur guten Stunde". Der Freiheitssänger dichtete auch innige und kindlich-demütige geistliche Lieder: Ich weiß, woran ich glaube; Gebet eines Knaben an den heiligen Christ. In der Zeit der politischen Rückläufigkeit wurde der in seiner Hoffnung auf Deutschlands Einigung getäuschte Mann wegen freiheitlicher Anschauungen seiner Professur entsetzt (1819). Er erlangte sie erst 1840 wieder. Als die Franzosen in diesem Jahre Kriegsgelüste zeigten, gab der unermüdliche Siebzigjährige nochmals seinem Gefühl im Liede Ausdruck: „Alldeutschland nach Frankreich hinein!" Arndt erlebte noch die weitere vaterländische Entwicklung: 1848 wurde er Mitglied des Frankfurter Parlaments, erst 1860 starb er, 90 Jahre alt. — Der noch heute von unserm Volke geliebte dichterische Heldenjüngling der Befreiungskriege war Theodor **Körner.** 1791 als Sohn des Freundes Schillers und Goethes geboren, wuchs er in der Verehrung dieser Großen und unter dem Einfluß der idealen Begeisterung Schillers auf, übte früh sein Talent durch Nachahmung Schillerscher Klänge (Trauerspiel „Zriny") und wurde wegen des Erfolges seiner dramatischen Arbeiten Hoftheaterdichter in Wien. Beim Ausbruch des Krieges opferte der heldenherzige Jüngling der Sache der Befreiung Stellung und Liebe. Er trat als Lützowscher Jäger ins Heer ein und fand unter der Macht der Vaterlandsbegeisterung als Dichter eigene Töne. Zwischen Gefechten, Feldwachen und Streifzügen des Jahres 1813 entstanden seine Lieder als notwendiger Ausdruck seiner glühenden Kampfesfreude. Den Beginn des Heldenkampfes bezeichneten der „Aufruf" (Frisch auf, mein Volk) und „Das Volk steht auf, der Sturm bricht los"; dann folgten das Lied von der Einsegnung, das Truppenlied der Lützowschen Jäger (Lützows wilde Jagd), das Bundeslied vor der Schlacht (Ahnungsgrauend, todesmutig), das Gebet während der Schlacht (Vater, ich rufe dich), der Abschied vom Leben, als der Dichter schwer verwundet war: „Die Wunde brennt, die bleichen Lippen beben", und endlich das einige Stunden vor dem Tode ins Taschenbuch geschriebene Schwanenlied „Du Schwert an meiner Linken". Die Kriegslieder, von Körners Vater 1814 unter der Bezeichnung „Leyer und Schwert" herausgegeben, begründeten Körners Volkstümlichkeit und Nachruhm und sind uns Heutigen, wenn sie auch von Breite und Pathos nicht frei sind, wegen ihres fortreißenden Schwunges und ihres religiösen Gefühls noch ein wertvolles Zeugnis des heiligen Ernstes und der Stimmungsgewalt jener großen Tage. Körner starb 1813, erst 21 Jahr alt, den Heldentod in einem Gefecht bei Gadebusch in Mecklenburg. — Der Romantiker unter den Freiheitssängern war Max von **Schenkendorf** (1783—1817), auch ein Freiwilliger von 1813. Er war ein inbrünstiger und frommer Vaterlands-

dichter, weicher als Arndt und Körner, besang als „Kaiserherold" das zukünftige deutsche Kaisertum und erwartete nach dem Kriege die Rückkehr zur mittelalterlichen Kaiserherrlichkeit. Er schrieb geistliche und weltliche Gedichte. Von diesen sind die besten: Freiheit, die ich meine — Auf Scharnhorsts Tod: In dem wilden Kriegestanze — Soldaten-Morgenlied: Erhebt euch von der Erde — Landsturm: Die Feuer sind entglommen — Frühlingsgruß an das Vaterland nach dem Friedensschluß: Wie mir deine Freuden winken — der Lobpreis des Rheines: Es klingt ein heller Klang — das Lied voll Heimatgefühl: Muttersprache, Mutterlaut.

46. Schwäbische Dichter

Die schwäbischen Dichter, durch Freundschaft, Heimat und ähnliche Lebensverhältnisse verbunden, stimmten (außer Uhland) als Angehörige eines Rheinbundstaates nicht in die Befreiungslyrik ein. Sie waren überhaupt der Politik abgeneigte, schlichte, treuherzige und religiös gesinnte Naturen, die sich an ihrer reizvollen Heimat erfreuten, mit warmem Gemüt das Große im Kleinen erschauten und Neigung zu den besten Stücken der jüngeren Romantik, dem Volkstümlichen und der Beschäftigung mit der vaterländischen Vorzeit, besaßen. Die Schwaben sangen herzerfreuende, innige und volkstümliche Lieder und vortreffliche Balladen. Romantische Ironie und Satire klebte diesen Dichtern nicht an; sie bildeten auch keine Schule: „Bei uns gibt's keine Schule, mit eignem Schnabel jeder singt, was halt ihm aus dem Herzen springt."

1. Ludwig **Uhland** aus Tübingen (1787—1862) studierte Rechtswissenschaft, fand aber sein Lebensgebiet in der Erforschung der mittelalterlichen deutschen und romanischen Dichtung und Sage. 1829 bis 33 bekleidete er an der Universität Tübingen das Lehramt für deutsche Literatur. Als Politiker trat Uhland in den Verfassungskämpfen Württembergs (seit 1819 Landtagsabgeordneter) und 1848 in der Frankfurter Nationalversammlung hervor, wo er der demokratisch-großdeutschen Partei angehörte. Von den Liedern, in denen Uhland seinem vaterländischen Gefühl und seiner politischen Meinung Ausdruck gab, leben noch das Gedicht nach der Leipziger Schlacht „Dir möcht' ich diese Lieder weihen" und die Trauerklage über die Enttäuschung nach dem Wiener Kongreß „Wenn heut' ein Geist herniederstiege". — Uhland schuf seine ersten wertvollen Lieder, als 1806 unter dem Einfluß Goethes und des „Wunderhorn" die Neigung zum Volksliedmäßigen in ihm erwachte. 1807 erschienen die ersten reifen Früchte seiner Lyrik (Schäfers Sonntagslied, Des Knaben Berglied, Die Kapelle, Das Schloß am Meer), die teilweis romantische Stoffe enthielten, sich aber im Gegensatz zur romantischen Verschwommenheit durch Klarheit und Formen-

reinheit auszeichneten. Uhland erweiterte seinen Stoffkreis über die Natur- und Liebeslyrik hinaus, als er 1810 in Paris Studien über altromanische Sagen- und Minnedichtung trieb und sich in der Folgezeit durch seine Forschungen die mittelalterliche Sage und Dichtung erschloß. Die Freude an den Stoffen der germanischen und romanischen Sage förderte Uhlands Trieb, die alten Geschehnisse in volkstümlicher Erzählweise balladenmäßig zu gestalten. Seit den Befreiungskriegen verengte sich der breite Strom der Uhlandschen Dichtung; es folgten in dieser Zeit politische Lieder, und mit den treu und vaterländisch gesinnten, aber bühnenunwirksamen Dramen „Herzog Ernst von Schwaben" und „Ludwig der Bayer" (1819) schloß Uhlands erste und größte dichterische Fruchtbarkeit ab. Bis 1829 schwieg die Muse; dann folgte bis 1834 eine zweite schöpferische Zeit, die nur wenige, aber allseitig vollendete Gedichte hervorbrachte (Bertran de Born, Ver sacrum, Bidassoabrücke, Glück von Edenhall). Nach 1834 hat Uhland kaum noch einen Vers geschrieben und hauptsächlich seiner wissenschaftlichen Betätigung gelebt. Dieser verdanken wir die wertvollen und tiefgründigen, klar und warm geschriebenen Arbeiten über die ältere deutsche Dichtung (Walther von der Vogelweide, Volkslied, Volkssage) und die vorzügliche Sammlung „Alte hoch- und niederdeutsche Volkslieder" (1844).

Uhland war Gelegenheitsdichter im Sinne Goethes, er dichtete nur unter innerem Zwang. Seine wenigen, aber kostbaren **Lieder** sind keine Ausflüsse eigener leidenschaftlicher, erschütternder Erlebnisse, sondern sprechen einfach und volkstümlich innige und wahre Gefühle aus. Sie geben Stimmungsbilder aus Natur und Menschenwelt oder besingen Frühling, Wandern und Liebe. Träger der vielfach elegischen Stimmung sind oft einfache Menschen, wie Hirten oder Jäger. Die stets reine und knappe, fast immer notwendig dem Inhalt entspringende Form zeigt Uhlands Gefühl für das Natürliche und Fleiß der Durcharbeitung. So sind Uhlands Lieder teilweis fast zu Volksliedern geworden: Frühlingslieder (Frühlingsahnung, Frühlingsglaube u. a.); das von Natur und Menschenherz singende Schäfers Sonntagslied; die schlichten lyrisch-epischen, von Freude und Schmerz erzählenden Gedichte Einkehr, Der gute Kamerad, Der Wirtin Töchterlein, Die Kapelle, Abreise. — Was Uhland bei seiner Sagenforschung an wertvollen Stoffen fand, erzählte er in edler und doch schlicht-volkstümlicher Weise in seinen **Balladen.** Er sang dadurch „die deutsche Sage ins Herz der Deutschen hinein und machte sie diesen erst zum geistigen Eigentum". Uhlands Balladen sind auf dem Boden der alten Volksballade erwachsene Geschichtsromanzen, die, meisterhaft in Aufbau und Sprache, Heldengestalten oder Handlungen und Zustände aus Geschichte und Sage vorführen oder abgerundete, sich der Lyrik nähernde Stimmungsbilder zeichnen. Jede Darstellung erhält je nach Zeit und Ort der Handlung ihre besondere geschichtliche Färbung. Die Ballade Uhlands weicht sehr von Goethes lyrisch musikalischer und Schillers gedankenhaltiger und schwungvoller Ballade ab. Sie gebraucht

in Annäherung an den alten Volksgesang mittelhochdeutsche Wörter, volksmäßige Ausdrücke und schwäbische Sprachwendungen. Der blinde König (Frauenraubsage in Balladenform!) und das Schloß am Meer (Einklang von Natur- und Seelenstimmung!) behandeln nordische Stoffe; zur deutschen Sage gehören Siegfrieds Schwert und die Sänge aus dem Kreise Karls d. Gr. (Klein Roland, Roland Schildträger [frei erfunden], König Karls Meerfahrt); ferner Tells Tod, worin Tells Untergang bei der Rettung eines Kindes aus dem angeschwollenen Gebirgsbach dargestellt wird. Die deutsche Ritterzeit haben als Grundlage Die Rache, Des Sängers Fluch (der König ist tyrannischer Gegner der Ideale des Sängers, deren ergreifende Gewalt er durch seine Tat der Wut brechen will), der Schenk von Limburg (frei erfundener Anlaß zum Erbschenkentum der Limburger) und die treuherzige und altertümelnde, gleichfalls mit echtem Schwabenhumor erzählte Anekdote vom 3. Kreuzzug Schwäbische Kunde. Außerdeutsche Stoffe behandeln der in Erzählung und Rhythmus meisterhafte Taillefer, das Glück von Edenhall (Wandelbarkeit des Irdischen, im Erbkelch versinnlicht, der vom frivolen Nachfahr freventlich verhöhnt wird. Göttliche Strafe!) und die Romanze von der Macht des Gesanges Bertran de Born. Schwäbische Geschichte spiegelt die Rhapsodie Graf Eberhard; eine neuzeitliche Geschichtsballade ist Die Bidassoabrücke.

2. Der Theologe Gustav **Schwab** aus Stuttgart (1792—1850), der sich „Uhlands ältesten Schüler" nannte, nahm seine Stoffe aus der deutschen Sage, besaß aber nicht die Anschauungs- und Verdichtungskraft seines Meisters, so daß seine Balladen meist nur Reimerzählungen von Ortssagen ohne zeitgeschichtliche Farbe sind. Die schönsten Leistungen sind einfache und anschauliche Wiedergaben von Erlebnissen aus der Gegenwart, wie „Der Reiter und der Bodensee" und „Das Gewitter". Bekannt sind auch das Studentenlied „Bemooster Bursche" sowie die guten Prosabearbeitungen von Sagen des klassischen Altertums und von deutschen Volksbüchern. — Justinus **Kerner** (1786—1862), Arzt zu Weinsberg, beherbergte in seinem gastlichen, malerisch unter der Burg Weibertreu gelegenen „Kernerhause" allerlei Dichter, Gelehrte und Geisterseher. Mehr Stimmungsmensch und Romantiker als die übrigen Schwaben, besaß er Vorliebe für geheimnisvolle, ins Übersinnliche hinüberreichende Seelenvorgänge. Überall werden noch seine Lieder „Wohlauf noch getrunken", „Preisend mit viel schönen Reden" und das schwermütige „Dort unten in der Mühle" gesungen; bekannt sind seine Gedichte „Kaiser Rudolfs Ritt zum Grabe", „Vogelweid" und „Der Geiger zu Gmünd". Auch werden manche seiner tiefernsten Stücke fortleben, wie „Todesprobe", „Der schmerzreiche Ton", „Der Einsame" und „An das Trinkglas eines verstorbenen Freundes". — Ein phantasiereicher und liebenswürdiger Erzähler war Wilhelm **Hauff** aus Stuttgart (1802—27), dessen kurzes Leben ein „reicher Frühling war, dem kein Herbst gegeben". Allbekannt sind Hauffs echt dichterisches, zum Volksliede gewordenes „Morgenrot" und sein etwas emp-

findsames „Steh ich in finstrer Mitternacht". Hauffs Kunstmärchen, meist nach morgenländischem Vorbilde (Kalif Storch, Zwerg Nase), sind gute Kost für die Jugend; die geschichtliche Erzählung aus dem Württemberg des 16. Jahrh. „Lichtenstein" (1826), durch Walter Scotts Geschichtsromane hervorgerufen, ist gleichfalls heute noch lebendig. Auch die Phantasien des begeisterten Trinkers im Bremer Ratskeller und die Novellen verraten Hauffs anmutige Begabung, deren künstlerische Entwicklung der frühe Tod hinderte. — Hermann **Kurz** (1813—73) schrieb zwei treffliche geschichtliche Heimatsromane, „Schillers Heimatjahre", deren unzutreffenden Titel buchhändlerische Spekulation erfand, und den Sonnenwirt, eine breitere Ausführung von Schillers „Verbrecher aus verlorener Ehre". Der Schluß des unter trüben äußeren Verhältnissen geschaffenen und auf Drängen des Verlegers rasch beendeten „Sonnenwirt" ist nicht dichterisch gestaltet: eingeschobene Prozeßakten ersetzen die Darstellung. Unter den kleineren Erzählungen des starren Schwaben ragen hervor: die köstlichen „Beiden Tubus", der Schwank „St. Urbans Krug", ferner „Die blasse Appolonia", „Das Arkanum" u. a. — Der begabte Lyriker Joh. Georg **Fischer** (1816—97) schrieb fesselnde Lieder, von denen manche an Gedichte von Mörike und Uhland heranreichen. Fischers Eigenart ist die pantheistische Naturandacht, die aus der Vereinigung der eigenen Seele mit der „Freundin Erde" entsprang. 1849 forderte Fischer leidenschaftlich-vaterländisch „Nur einen Mann aus Millionen", der Deutschlands Einheit verwirklichen konnte.

3. Nach Goethes Tode erstand einer unserer größten Lyriker im Schwaben Eduard **Mörike** aus Ludwigsburg (geb. 1804, 1834—43 Pfarrer zu Cleversulzbach, gest. in Stuttgart 1875). Mörike stellte zu seiner Zeit völlig eine Welt für sich dar. Er griff während der dreißiger Jahre nicht in die lauten politischen Kämpfe der „Jungdeutschen" ein und kam dem Zeitgeschmack für Witz und Satire nicht entgegen. Abseits vom Zeit- und Weltleben verbrachte er seine Tage in träumerischer Stille, nicht unberührt von seelischen Erregungen, aber mit der Gabe, alle Unruhe zur schönen Harmonie auszugleichen. Seine 1838 erschienenen Gedichte boten zeitlose Stimmungslyrik Goethischer Art. Sie waren die tiefe, zarte und sonnige Kunst einer rein abgestimmten Natur, die der verwirrenden Welt und allen störenden Leiden und lauten Freuden auswich. Solche Lyrik hatte keine Ähnlichkeit mit den seit 1840 beliebten Gedichten Geibels, mit der modischen „tropischen" Poesie Freiligraths oder der politischen Lyrik Herweghs; sie forderte auch zu sehr inniges Sichversenken. Daher blieb Mörike in seiner Unzeitgemäßheit und Abgeschiedenheit unbekannt, gelangte erst nach 1870 zur Anerkennung und sammelte bei Lebzeiten nur einen kleinen Verehrer-

kreis. 1875 sprach Freund Vischer an Mörikes Grabe: „Es gibt eine stille Gemeinde, die sich labt und entzückt an deinen wunderbaren, hellen, seligen Träumen, die die hohe Wahrheit in ihnen schaut und den feineren Wohllaut trinkt und die sich Kreis um Kreis erweitern wird." — Wenngleich Mörike ein selbständiger Lyriker war, so hatte doch die Beschäftigung mit der Antike, dem Volksliede und besonders mit dem seelenverwandten Goethe auf sein Dichten gewirkt. Mit diesem teilte Mörike die Unmittelbarkeit, Innerlichkeit und Wahrhaftigkeit des dichterischen Schaffens. Gleichsam unbewußt und traumhaft wurden lyrische Urtöne in die naturnotwendige Form gebracht, gleichsam selbstverständlich wurden still gereifte wundervolle Früchte gepflückt. An Goethe rückte Mörike auch durch das tiefe Naturgefühl, den allgemeingültigen Gehalt der Gedichte, die eigengewachsene, höchste Kunst bei aller volksmäßigen Schlichtheit und durch Bildlichkeit und Wohllaut der Verse heran; mit dem Volksliede teilte Mörike Ähnlichkeiten im Stoff, sprunghaften Stil und formelhafte, altertümliche und mundartliche Ausdrücke; endlich war Mörike auch von der Antike (Catull, Tibull, Theokrit) beeinflußt, eine Tatsache, die ihm die Bezeichnung „Sohn des Horaz und einer feinen Schwäbin" eintrug. Mörikes Lyrik ging nicht über einen stillen und begrenzten Kreis hinaus. Aber diesen Kreis vermochte Mörike durch Beseelung und Verklärung selbst des Unbedeutendsten, wie Uhr oder Lampe, zu einer lebendigen Welt auszugestalten; in diesem Kreise entfaltete er auch einen Reichtum von Tönen und Formen: goldenen Humor, Spaß, kindliche und sonnige Heiterkeit, Märchenzauber, sinnende Beschaulichkeit, Ernst, Wehmut, Schmerz, Leidenschaft, Schauer, tolles Spiel der Phantasie, — anmutige Volksweisen, flotte Tanzrhythmen, erhabenen Schwung, antike Maße. Harmonie und ruhige Schönheit überwiegen in Mörikes Lyrik. Selten spürt man Mißklang und Leidenschaftlichkeit, niemals weltschmerzlichen Zwiespalt wie bei den Zeitgenossen Heine oder Lenau. Wohl erraten wir aus manchen Gedichten vergangene Kämpfe, aber alle Leidenschaft ist durch die Erinnerung gedämpft, und der Dichter hat seine Seeleneinheit längst wiedergefunden.

Trunkenes Glück herrscht im Gedicht Auf einer Wanderung, frohes Naturgefühl in der Fußreise. Mein Fluß schildert Gedanken und Gefühle während des Bades, besonders die inbrünstige Sehnsucht nach Vereinigung mit der beseelten Natur. Mörikes Hang zur Einsamkeit zeigt sich in Verborgenheit, zur idyllischen Beschaulichkeit in der Natur fern von der Menschenwelt im Sonett Am Walde und in der Schönen Buche. Die Versenkung in die Natur mit ihren Geheimnissen offenbaren die Gedichte Gesang zu zweien in der Nacht, An einem Wintermorgen, Im Frühling, Er ist's, Um Mitternacht (Die Zeitwage steht gleich, weil die Mitternacht das Heute und Morgen, die Vergangenheit und Zukunft verbindet. Die Nacht verschmäht den Gesang der lauter tönenden

Quellen vom verflossenen Tage, da sie sich nach der Himmelsbläue des neuen Tages sehnt. Sie freut sich darauf, daß die Sonnenrosse ins Joch springen und den Sonnenwagen weiterziehen. „Der flücht'gen Stunden" vereinigt mit diesem antiken Bilde das vom Tanz der Horen, so daß eine neue Vorstellung entsteht: Horen ziehen den Sonnenwagen. Trotzdem der neue Tag siegend heraufsteigt, behalten die Quellen das Wort: die Erinnerung an die Vergangenheit bleibt bestehen). — Mörike verklärte das Kleine zur Schönheit in den herrlichen Versen Auf eine Lampe oder in der Inschrift auf eine Uhr, er vermochte auch das rein Geistige und Phantastische im anschaulichen Bilde auszudrücken (Denk es, o Seele; Märchen vom sichern Mann) oder ein Allgemeingefühl in schlichter, volksliedmäßiger Art austönen zu lassen: jauchzende Liebeswonne in der Soldatenbraut, selig-schmerzliche erste Liebe im Ersten Liebeslied eines Mädchens, Liebeskummer in Ein Stündlein wohl vor Tag, tiefes, schweigendes Liebesleid im Verlassenen Mägdelein (Hebungsverse!) und in der mit gedämpften Tönen nur andeutenden Agnes. Von Mörikes Sonetten sei außer „Am Walde" das wundervolle An die Geliebte hervorgehoben; Einfluß der Antike offenbaren die in Distichen geschriebene „Schöne Buche", die anmutige Lose Ware und das in freien Rhythmen gehaltene Gespräch Erinna an Sappho. Mörikes Humor zeigen die behaglichen und beschaulichen Idyllen aus seinem Pfarrerleben Der alte Turmhahn und Ländliche Kurzweil. Die Idylle vom Bodensee ist ein liebenswürdiges und gemütvolles Stück Heimatkunst im klassischen Gewande des Hexameters. Sie enthält in der Rahmengeschichte vom Glockendiebstahl eine Liebesgeschichte (5. Ges.) und einen Schwank von der gestörten Bauernhochzeit. Von religiösen Gedichten sind das demütige Gebet (Herr, schicke, was du willt), das tiefsinnige „Wo find' ich Trost" und das schlicht-andächtige Zum Neuen Jahr, ferner „Auf ein altes Bild" und „Auf ein schlafendes Jesuskind" hervorzuheben.

Mörikes Neigung zur Erschaffung von Märchen- und Fabelwesen tritt in den Balladen hervor, die frei erfundene wunderbare und schauerliche Stoffe behandeln. Das Dämmerige, Dämonische offenbart sich im grausigen, geheimnisvoll andeutenden Feuerreiter, in der gespenstischen Traurigen Krönung und in der mitternächtlichen Totenfeier der Geister am Mummelsee. Der Hauptreiz der Balladen liegt im Stimmungsgehalt. Daher Verwandtschaft mit Goethes, Gegensatz zu Schillers und Uhlands Balladen! Wohl sind die Fabelwesen lebendig geworden, doch sind manche Balladen zu breit, andere wegen der Stoffe aus dem romantischen Zauber- und Gespensterreich zu dunkel und phantastisch. Die schönste der Balladen, frei von allem Zauberwesen, ist Schön Rohtraut: hier zeigt sich die eigenartige Kunst Mörikes, die Geschehnisse anzudeuten, halb zu verhüllen, niederzudämpfen, nachklingen zu lassen, so daß die Einbildungskraft des Lesers die Lücken ergänzen muß.

Bildlichkeit: An einem Wintermorgen (Schluß), Jägerlied (Anfang), Um Mitternacht (Bild der an der Bergwand emporsteigenden Nacht), Zum neuen Jahr (Bild der Gestirne), Gesang zu zweien in der Nacht. — Sprachmusik: das Anschwellen und Verhallen der Töne in „An eine Aolsharfe"; das geheimnisvolle Klingen in der Natur, die „Harmonie der Sphären" aller Tages- und Nachtzeiten in den Naturbildern. Unterschied des Rhythmus: von gleitender, flotter Tanzweise bis zum bilderreichen, prächtigen Schwung. Wechsel des Rhythmus, um die Form zum

einzig angemessenen Gefäß des Inhalts zu machen: durch den Wechsel wird die Strophe gleichsam in rhythmische Momentbilder zerlegt und eine unausschöpflich musikalische Wirkung erzielt. Beispiele: Im „Verlassenen Mägdlein": Daß ich die Nacht von dir — geträumet habe; ferner: Schön Rohtraut, Lied vom Winde, An eine Äolsharfe, Zum Neuen Jahr. Über 50 Gedichte Mörikes haben in Hugo Wolf einen ebenbürtigen Vertoner gefunden.

Eine freie dichterische Umgestaltung seiner Jugendgeschichte gab Mörike im Maler Nolten (1832), einem Bildungsroman von stark lyrischem Gehalt nach dem Vorbilde des „Wilhelm Meister". Das Werk hat seine Schwächen: der Ausgang in Wahnsinn, Blindheit und Verzweiflung kommt nicht durch Notwendigkeit zustande; die Handlung leidet unter dem romantisch-fatalistischen Einschlag, da eine geheimnisvolle, übersinnliche Welt, besonders durch eine Zigeunerin vertreten, in das Geschehen eingreift; der epische Zusammenhang wird durch romantische Formlosigkeit zerstört (Einfügung eines dramatischen Spiels, Einmischung von Liedern, Tagebuchberichten und Gesprächen über die Kunst). Aber ebenso reich ist der Roman an Schönheiten: wundervoll sind einzelne Gedichte, Einzelbilder (Schlittenfahrt im 1. Teil) und Landschaftsschilderungen; lebendig und echt ist die Zeichnung der einfachen, den städtischen und höfischen Kreisen gegenübergestellten ländlichen Menschen; klassische Reinheit zeichnet die bilderreiche und wohllautende Sprache aus. — Den ganzen Zauber Mörikescher Art und Kunst zeigt die in der Hauptsache frei erfundene Meisternovelle **Mozart auf der Reise nach Prag** (1855). Sie schildert die Erlebnisse Mozarts an einem von Sonnenschein durchglühten Sommertage, an dem der Meister mit seiner Gattin in der Reisekutsche auf dem Wege nach Prag begriffen ist und auf humorvolle Weise Gast auf einer Verlobungsfeier wird. Hier berichtet Mozart von seiner Jugend, seine Gattin Konstanze erzählt vom Leben und Schaffen des Meisters in Wien, und abends erreicht die Feier ihren Höhepunkt, als Mozart Stücke aus seinem noch unvollendeten Don Juan vorträgt. Mozarts Seele und Musik hatten sich dem wesensverwandten Mörike völlig erschlossen. Daher wurde auch das dichterische Bild des großen Meisters ein innerlich wahres und greifbar lebendiges. In Mozart lebt ein goldenes Kindergemüt in all seiner Herzigkeit und Sonnigkeit, aber zugleich der göttliche Genius, dessen Gewalt im Reich der Töne beim Vortrag des Don Juan-Finale hervortritt und über dessen Haupt schon auf der Höhe seines Schaffens die Todesschatten fallen, da seine Gabe der verzehrenden Flamme gleicht. In wehmütiger Todesahnung klingt die Erzählung aus. Der Wert der Novelle liegt in der Zeichnung der Ehegatten Mozart, im Reichtum lyrischer Stimmung, in der treffenden Farbe der Rokokowelt, in wundervollen Einzelbildern und Einzelzügen und in der schönen, im Gespräch der Gatten teilweis

köstlich wienerisch klingenden Sprache. Über diese Schönheiten vergessen wir, daß die Anlage nicht völlig harmonisch ist (Abschweifungen zur Vervollständigung des Bildes Mozarts) und daß die Erzählweise uns veraltet anmutet. Wir verlangen heute rein gegenständliche Erzählung und empfinden es als Störung der Illusion, wenn der Dichter in eine Erörterung über seinen Gegenstand eintritt oder sich unmittelbar an den Leser wendet. — Eine schalkhafte Märchenerzählung ist das Stuttgarter Hutzelmännlein. Zu dem eingeschalteten Märchen von der Donaunixe Lau hat Moriz von Schwind Zeichnungen geliefert.

47. Einzelstehende Sänger der romantischen Zeit

1. Adelbert von **Chamisso** wurde 1781 als Sproß eines alten französischen Grafengeschlechtes auf dem Schlosse Boncourt in der Champagne geboren, floh mit seinen Eltern vor der Revolution nach Preußen und fand dort eine neue Heimat. Mit innerem Zwiespalt diente er als preußischer Offizier gegen sein Vaterland, begab sich 1815 auf eine Reise um die Welt und erhielt 1819 eine Anstellung am botanischen Garten zu Berlin. Hier starb er 1838. — Chamisso bietet eine eigenartige Erscheinung: ein nordfranzösischer Edelknabe wird vom heimatlichen Boden losgerissen, erlernt die deutsche Sprache und nimmt deutsche Bildung und Eigenart in dem Maße auf, daß in ihm das deutsche Wesen schließlich überwiegt und er zu einem unserer volkstümlichsten und meistvertonten Sänger wird. Chamissos liebenswürdige Persönlichkeit war eine glückliche Mischung französischen Temperaments und deutscher Gemütstiefe. Jenes offenbarte sich in scharf beobachtendem Wirklichkeitssinn und im herben Spott der satirischen, politischen und sozialen Gedichte, diese besonders in der Innigkeit und der Zartheit der Liebeslyrik und in dem Scherz und dem Ernst, dem Humor und der Schwermut der erzählenden Gedichte. Wohl hat Chamisso die meisten seiner Stoffe übernommen, wohl hat seine Gestaltungskraft nicht immer seinen Absichten entsprochen, aber doch hat er im Laufe seiner Entwicklung die vielseitigsten Klänge gefunden. Chamisso stand zuerst unter dem Einfluß der Romantik, die ihm die Vorliebe für das Märchenhafte, Geheimnisvolle und Grausige mitgab, und gelangte schließlich zur Wirklichkeitspoesie und zur politischen Zeitdichtung, für die ihm sein Landsmann Béranger Musterbild war. Gerade diese politischen Gedichte, mit denen Chamisso neben Uhland die eigentlich politische Lyrik des vorigen Jahrhunderts in Deutschland begründete, verschafften dem Dichter seine Volkstümlichkeit.

Das schönste der Gedichte, die aus persönlichem Erleben quollen, ist das Lied der Sehnsucht nach dem verlorenen Jugendland, die weich-

wehmütige Betrachtung des harten Lebensgeschicks „Schloß Boncourt". Tiefe und Zartheit des Gefühls, manchmal auch Empfindsamkeit spricht aus den Liederreihen „Frauenliebe und -leben" (Nun hast du mir den ersten Schmerz getan) und „Lebenslieder und -bilder": beide sind dichterische Verklärungen des häuslichen Lebens und der aufopfernden Frauenliebe, beide enden tragisch. Deutsches Heimatgefühl zeigt „Bei der Rückkehr, Swinemünde 1818"; gesunden Scherz und Humor offenbaren die komischen Verserzählungen (Szekler Landtag, Böser Markt). Ins Gebiet der Volkssage und des Volksmärchens begab sich Chamisso im „Riesenspielzeug", in der „Jungfrau von Stubbenkammer" und der Märchenballade „Die Sonne bringt es an den Tag". Grausige Stoffe behandeln balladenartige Erzählungen (Löwenbraut, Giftmischerin), soziale „Der Invalid im Irrenhause" und „Der Bettler und sein Hund". Die schönste Verklärung alltäglicher Wirklichkeit ist „Die alte Waschfrau". Von epischen Terzinengedichten sind das tiefernste „Kruzifix", die Paramythie „Die Kreuzschau" und das Lied auf die in der Revolutionszeit königs- und religionstreuen Einwohner der Bretagne „Die stille Gemeinde" bekannt. Das wertvollste Terzinengedicht ist das frei aus der Einbildungskraft heraus gestaltete, im Stoff schauerliche, als Seelen- und Landschaftsgemälde meisterhafte „Salas y Gomez". Ein Schiffbrüchiger, auf ein Felseiland des Ozeans verschlagen, geht in der furchtbaren Einöde der Verzweiflung und dem Sterben entgegen, sucht sich zur Ergebung durchzuringen und schreibt sein Schicksal auf drei Schiefertafeln auf. Von Chamissos Liedern: „Frisch gesungen"; die Nachdichtung „Es geht bei gedämpfter Trommel Klang" „Mutter, unsre Schwalben".

Während der Befreiungskriege schrieb Chamisso die phantastische Novelle „Peter Schlemihl" (1813), die Geschichte des Mannes, der dem Teufel gegen einen Glückssäckel seinen Schatten verkauft, wegen seiner Schattenlosigkeit überall verhöhnt, bemitleidet und gemieden wird, auch auf die Liebe verzichten muß und endlich in die Einsamkeit der Natur entflieht, als Naturforscher die Welt in Siebenmeilenstiefeln durchquert und der Wissenschaft große Dienste leistet. In Schlemihls Schicksal hat Chamisso sein eigenes Lebensgeschick versinnbildlicht. Auch für den Dichter war die Schattenlosigkeit — ein reines, von Chamisso ausgestaltetes Märchenmotiv — ein wirkliches Verhängnis. Aus dem Vaterlande gerissen, entwurzelt, in Deutschland vereinsamt, ohne regelrechte bürgerliche Laufbahn und Zukunft, nicht geachtet von den in festen bürgerlichen Verhältnissen Lebenden, während des Jahres 1813 in widerspruchsvoller Lage, konnte sich auch Chamisso als einen Gezeichneten und Ausgeschlossenen betrachten. Die Neuheit und eigentliche Kunstleistung in Schlemihls Geschichte bestand darin, daß Chamisso wie Hoffmann die fabelhaften Begebnisse ganz realistisch im bürgerlichen Leben der Gegenwart spielen ließ. Alle die Peinigungen und die Reue Schlemihls, das Liebesidyll mit der Forstmeisterstochter, die geographisch genau angegebenen Forschungsmärsche werden so lebendig und wahr-

haftig geschildert, daß die Phantastik der Voraussetzungen vergessen wird. Auch die Form des Selbstbekenntnisses erhöht den Eindruck des Wirklichen.

2. Friedrich **Rückert** (geb. 1788 zu Schweinfurt, gest. 1866 auf seinem Landgut Neuses bei Koburg) fand erst unter dem gewaltigen Eindruck der Befreiungskriege seinen eigenen Ton. 1813 schrieb er die „Geharnischten Sonette", die trotz ihrer Begeisterung die volkstümliche Wirkung der Lieder eines Arndt und Körner nicht erreichten, da sie erst 1814 allmählich bekannt wurden und mit betrachtenden und gedanklichen Bestandteilen belastet und in fremder Dichtform abgefaßt waren. In den volkstümlicheren freiheitsdurstigen „Gräbern zu Ottensen" behandelte dann Rückert gleichfalls einen vaterländischen Stoff; in die Sage von „Barbarossa" hüllte er 1815 seine Enttäuschung über die Nichterfüllung der Hoffnung auf ein einiges Deutschland. Leider wurde Rückert durch seine einzigartige Beherrschung von Vers und Reim verführt, fortan gewohnheitsmäßig alle Gegenstände seiner Teilnahme, selbst alltägliche Ereignisse, in Verse zu bringen und so im Laufe seines Lebens eine Unmenge durchaus ungleichwertiger Gedichte zu verfassen. Im „Liebesfrühling" besang er in fast 300 Liedern die Liebe zu seiner Frau. Nur einige davon werden in der Vertonung Schumanns weiterleben (Du meine Seele, Du bist die Ruh', Er ist gekommen in Sturm und Regen). Erwähnenswert sind die liebenswürdigen Kindermärlein (Vom Bäumlein, das andere Blätter hat gewollt; Es kamen grüne Vögelein); größer ist Rückert in den ergreifenden Kindertotenliedern, die er schrieb, als ihm zwei Kinder am Scharlachfieber gestorben waren (Oft denk' ich, sie sind nur ausgegangen; Ich hatte dich lieb, mein Töchterlein); kostbar sind auch Gedichte voll innigen Naturgefühls und echter Empfindung wie: Aus der Jugendzeit; Um Mitternacht hab' ich gewacht; Ich stand auf Berges Halde; Herz, nun so alt; Sterne in des Himmels Ferne.

Durch die Forschungen über morgenländische Sprache und Dichtung angeregt, begann Rückert, morgenländische Dichtungsformen nachzubilden und morgenländische Dichtungen nachzudichten. Er übertrug mit virtuoser Sprachbeherrschung nach dem arabischen Dichter Hariri († 1121) in gereimter Prosa Die Verwandlungen des Abu Said, die morgenländische Eulenspiegelstreiche erzählen. Aus dem indischen Epos Mahabharata bearbeitete er Nal und Damajanti und vertiefte dabei das Motiv der Gattentreue. Rückerts Übertragungen sind Zeugnisse hoher Übersetzungskunst; sie erfassen und bewahren die Eigenart und den Geist der ursprünglichen Dichtung trotz ihrer selbständigen Form. — Aus der morgenländischen Poesie entnahm Rückert Anregungen oder Stoffe zu seinen poetischen Erzählungen (Parabeln von Chidher und vom Mann im Syrerland); durch seine morgenländischen Forschungen wurde er auch angeregt, seine Lebensweisheit als Weisheit des Brahmanen in

morgenländischer Einkleidung zusammenzufassen. Die Sprüche dieses Sammelbuches sind von ungleichem Wert: tiefsittliche und unwichtige Gedanken werden in das feststehende Versmaß (gereimte Alexandriner) hineingepreßt, so daß wir kaum zum poetischen Genießen kommen. Größeren dichterischen Gehalt besitzen Spruchgedichte wie: Etwas wünschen und verlangen; Rein gehalten dein Gewand; O sei auf Gottes heller Welt kein trüber Gast.

3. Der dritte Meister der Nachbildung fremder Strophen- und Versformen neben W. Schlegel und Rückert war August Graf von **Platen** (1796—1835). Von Schelling begeistert und von Rückert in die morgenländische Dichtung eingeführt, stand er zuerst der Romantik nahe, wandte sich aber, schon von Natur der edlen und vornehmen Form zugeneigt, seit seiner Italienreise 1824 völlig der Antike zu. In dem ersehnten Lande der Schönheit wurde die Kunst die alles beherrschende Macht in Platens Sein. 1826 verließ Platen Deutschland für immer und begann ein Wanderleben im geliebten Italien. Erbittert auf sein Vaterland, das ihm, dem Dichter mit dem gesteigerten Selbstgefühl, den Ruhm versagte, in düstere Lebensbetrachtung versunken, starb er vereinsamt zu Syrakus. — Platens eigentliches Gebiet war die Lyrik. Seinen nach antiken Mustern geschriebenen Oden, Hymnen und Eklogen ist kühle, vornehme Schönheit eigen. Kein warmes und inniges Gefühl strömt frei aus, selten ist der Ton weicher Klage („Tristan": Wer die Schönheit angeschaut mit Augen), ganz fremd nimmt sich in Platens Lyrik die Leidenschaft der Polenlieder aus, zumeist erkältet die Gehaltenheit und die Gedankenhaftigkeit. Kein Wunder, daß manche von uns Heutigen Platen für einen jetzt übertroffenen Formkünstler halten, zu dem sie kein tieferes Verhältnis mehr gewinnen können. Platen hatte sich ein klassizistisches Kunst- und Formideal gebildet. Im Streben, alle Stoffe durch abgeschliffene, reine Form zu diesem Schönheitsideal emporzuläutern, suchte er sich kunstvolle alte Versmaße und goß in sie seine Gedanken hinein. Er blieb im äußeren Formideal stecken: Beweis ist, daß er für Shakespeares Größe kein Verständnis besaß. Aber unvergessen muß dem Dichter bleiben, daß er durch sein stetes Eintreten für die Würde und Reinheit der Kunst zur Überwindung romantischer Entartung beitrug und zur Formenreinheit erzog. Geibel, Herwegh, Lingg, Kopisch haben von ihm gelernt. Freilich verfiel er in antikisierende Silbenmesserei und daher in Verunstaltung und Mißbetonung der Wörter, statt wie Hölderlin die antiken Versmaße dem deutschen Versgefühl und dem Rhythmus der Sinnbetonung anzugleichen. Zu Platens besten Leistungen gehören Hymnen (Abschied von Rom), Parabasen (z. B. aus dem „Romantischen Ödipus"), Sonette (aus Venedig), Lieder (Laß tief mich in dir lesen, Wie rafft' ich mich auf) und Balladen (Grab im Busento, Pilgrim vor St. Just); ferner das morgenländische Epos „Die Abassiden". Hinter der Lyrik stehen

die gegen die Schicksalstragödie und die Romantik gerichteten satirischen Literaturlustspiele an Bedeutung zurück.

4. Von einigen kleineren Sängern der romantischen Zeit sind einzelne Gedichte auf uns gekommen. August **Kopisch** aus Breslau (1799—1853), der Entdecker der blauen Grotte auf Capri, behandelte in seinen Gedichten die Sagenwelt der Kobolde, Klopfgeister und Heinzelmännchen (Des kleinen Volkes Überfahrt, Heinzelmännchen) und schrieb prächtige Schwänke (Schneiderjunge von Krippstedt, Historie von Noah). Robert **Reinick** (1805—52), wie Kopisch Maler und Dichter, schrieb frische Lieder (Sonntag am Rhein, Wohin mit der Freud', Maiglöckchen tut läuten, Auf den Sonnenschein). — Ein Nachfahr Uhlands war der Professor der deutschen Sprache und Dichtung Karl **Simrock** aus Bonn (1802—76). Er wurde durch seine Übertragungen mittelhochdeutscher Dichtung (Nibelungen- und Gudrunlied, Parzival, Lieder Walthers von der Vogelweide) hochverdient um die deutsche Bildung. Im „Amelungenliede" versuchte er die Vereinigung der ganzen ostgotischen Sage. Simrock schrieb auch Lieder und Balladen (Warnung vor dem Rhein, Drusus' Tod, Schlacht bei Zülpich, Der Schmied von Solingen) und die epische Dichtung „Wieland der Schmied". — Von Julius **Mosen** aus dem Vogtlande (1803—67) sind die Gedichte „Der Trompeter an der Katzbach" und „Andreas Hofer" allbekannt. Mosen schrieb Natur- und Liebeslieder (Der Nußbaum, Der träumende See, Die Aloë), Balladen (Waldweib, Die letzten Zehn vom 4. Regiment) und Verserzählungen.

Starke Begabung als Lieder- und besonders Balladendichter bewies der frühverstorbene hochgemute Schlesier Moritz Graf von **Strachwitz** (1822—47). Von seinen Stimmungsballaden ist „Der gefangene Admiral" die beste; unter den erzählenden Balladen ragt „Das Herz von Douglas" als Prachtstück hervor. Graf Douglas reitet mit dem Herzen des Schottenkönigs Robert zum Grabe des Heilands, Schwertschlag tönt im Kampf, der treue Douglas findet seinen Tod. Rasch und stürmisch fließen die Verse, die in ihrer Gedrungenheit an Bildern und Worten sparen; die Schilderung ist dramatisch lebendig, kraftvoll und ergreifend. Strachwitz, der freisinnige Adlige, war Gegner der freiheitlichen politischen Lyrik und der revolutionären Bestrebungen des Bürgertums der 40er Jahre. Vaterländisch pries er „Germania" als das Land des Rechtes, des Lichtes, des Schwertes und des Gedichts, er hoffte auf die zukünftige Größe und Einheit Deutschlands, die durch ritterlich kühne Tat, nicht durch Schreier, Schreiber und Parlamente herbeigeführt werden sollte.

5. Heimatdichterin Westfalens und zugleich Deutschlands größte lyrische Dichterin war Annette von **Droste-Hülshoff** (geb. 1797 auf Hülshoff bei Münster, lebte auf dem Gute Rüschhaus, seit 1842 bei ihrem Schwager Laßberg auf Meersburg am Bodensee, gest. 1848). Sie bildete wie Mörike ihre starke und eigenwüchsige Begabung in der Abgeschlossenheit aus und ließ ihre Gedichte fast gleichzeitig mit jenem (1837) erscheinen. Ihre Naturbilder entdeckten die Poesie der Heide und der Moore ihrer westfälischen Heimat. Annette von Droste schilderte die Natur in allen ihren Stimmungen, sie hörte alles, was auf der weiten Fläche tönte und klang, selbst feinste Geräusche wie den Fall

der Beere, sie beobachtete alles Getier in Heide, Feld und Wald und erfaßte — als Kurzsichtige beispiellos feinsichtig für das Nahe — das Kleine und Einfache des Naturlebens mit außerordentlicher Schärfe: Igel und Kröte, Ameise und Käfer, Spinne und Grille (Kleinmalerei der Heidebilder: Das Hirtenfeuer, Das Haus in der Heide, Der Weiher, Die Lerche). Nicht nur durch diese scharfe Wirklichkeitsbeobachtung, sondern auch durch ihren Stil gehört Annette von Droste schon dem Realismus an. Sie ließ absichtlich die Schönheit des Ausdrucks hinter der Wahrheit der Darstellung zurücktreten. Ihre Verse sind manchmal ungelenk und schwerflüssig, hart und rauh, sie sind nicht frei von störenden Spracheigentümlichkeiten (Fortlassung von Für- und Geschlechtswort: Igel im Grase duckt). Trotzdem fehlt der Dichterin die Sprachbeherrschung nicht, wie manche flüssige Gedichte, Tonmalereien (Knabe im Moor) und neugeschaffene Klangwirkungen und Strophenformen beweisen. Zur Erhöhung der Naturwahrheit gebrauchte Annette von Droste mundartliche Ausdrücke (Schmehlen, Kolke). Kraft ihrer starken dichterischen Anschauung gelangte sie über die bloße Naturschilderung hinaus zu lebendiger Vermittlung des Stimmungszaubers der Heide, besonders indem sie Naturgeheimnisse und schauerliche Gespenstergestalten der Volksphantasie darzustellen (Heidemann, Knabe im Moor) und Bilder für das Naturleben zu finden wußte („Die Jagd": Die Luft hat schlafen sich gelegt, Behaglich in das Moos gestreckt). In manchen Gedichten offenbarte Annette v. Droste ihr tiefstes Seelenleben: die in herber Hülle verborgene weibliche Zartheit und Güte, die männlich überschäumende Kraft und die Entsagung einer demütig-stolzen Natur (Durchwachte Nacht, Mondesaufgang, Im Grase, Am Turm, Lebt wohl, Mein Beruf). Religiöse Kämpfe, „Spuren eines vielfach gepreßten und geteilten Gemütes", verraten die 70 Gedichte „Das geistliche Jahr". Auch fremdes Seelenleben vermochte Annette nachzuempfinden. So spricht warme und tiefe Frömmigkeit aus dem Gedicht „Des alten Pfarrers Woche", opferbereite Liebe des Weibes schildert die „Beschränkte Frau", tiefempfundene Seelengemälde bieten der „Sterbende General" und die „Junge Mutter". Manche der Balladen sind anschaulich und stimmungskräftig (Die Vergeltung, Der Geierpfiff), bei andern geht infolge zu gedrungener Darstellung die Klarheit der Zusammenhänge verloren. Teilweis unklar in der Handlung und mangelhaft im Aufbau sind Annette von Drostes Versepen, doch weist „Die Schlacht im Loener Bruch" (Sieg Tillys über Christian von Braunschweig 1623) kraftvolle und packende Einzelschilderungen und besonders der Spiritus familiaris des Roßtäuschers (Sage vom Glück bringenden, aber dem Teufel zuführenden Galgenmännlein) sichere Darstellung des Gefühlslebens auf. Meisterhaft ist die westfälische Dorf-

geschichte in Prosa Die Judenbuche. Über der mit knappen, kräftigen Strichen gezeichneten grausigen Wirklichkeit steht das sittliche Gesetz: ein Verbrecher erhängt sich an den Zweigen einer Buche, unter der er einst einen Juden ermordete. Durch die sachliche, fast aktenmäßige Darstellung erinnert die Novelle an Kleists „Michael Kohlhaas".

6. Ein Dichter mit eigenem Gesang war auch Nikolaus **Lenau** (1802 bis 50), ein Deutschungar aus Csatad bei Temesvar. Der „Dämon des Unglücks", der ihn beherrschte, waren seine düsteren Stimmungen. Schon früh hatte er — selbst unter den treuen, stets hilfsbereiten Schwaben — Anfälle von Schwermut, und allzu nachgiebig gegen seine Stimmungen, kam er immer tiefer in ein inneres Ungenügen, eine Art Weltschmerz hinein, d. h. in ein Gefühl der im Dasein begründeten Leiden, daß er kaum mehr an Freude und Glück glaubte, trotzdem er, seitdem 1832 seine ersten Gedichte erschienen, genügend Ruhm und Bewunderung genoß. Daher verfloß sein Leben in Friedlosigkeit und Unrast — selbst nach Amerika trieb es ihn —, daher fiel er in eine durch hoffnungslose Liebe zu einer verheirateten Frau beschleunigte Seelenzerrüttung, daher starb er endlich nach sechsjährigem Irrsinn in einer Heilanstalt: ein Tod, wie er ihn nicht erhofft hatte (An den Tod). — Lenau besang die sinnende Melancholie als seine Begleiterin in der Wüste des Lebens (An die Melancholie, In der Wüste). Weiche, grübelnde Schwermut und Trauer über Vergänglichkeit, Zwecklosigkeit und Leid des Daseins ist der Grund- und Unterton seiner Gedichte. Lenau liebte die Einsamkeit der Natur; er flüchtete sich, seinem Wesen getreu, meist in ernste, dunkelnde Landschaften: an den schilfumsäumten Teich, in die herbstliche Natur mit ihrem „milden Sterben", in den vom Sturm erbrausenden Wald, in das abendliche Gefilde, in die einsame Heide und die Stille der Alpenberge. Alle diese Naturstimmungen sprachen zu seiner leicht erregbaren Seele, diese antwortete auf den Reiz der Natur, und Natur und Seele schlossen sich zu wunderbarer Einheit zusammen. Und so zeichnete der Dichter das Naturbild gleichsam als Symbol seiner Stimmung, dann hauchte er diese melodisch aus (Schilflieder). Daher spricht aus den meisten Naturgedichten Lenaus seelische Zerrissenheit, Müdigkeit und Trübsinn (Bitte, Herbstklage, Waldlieder, Das Mondlicht, Schilflieder: 1832 während der Neigung zu Schwabs Nichte gedichtet); selten weckt die frohe Natur den Dichter zu freudigem Gefühl (Der Lenz, Liebesfeier, Frühlingsblick, Seemorgen). Von Lenaus Kraft der Naturbeseelung zeugt außer „Der Lenz" die der Ozeanfahrt nach Amerika abgewonnene „Sturmesmythe". Auch in die wirklichkeitstreuen Augenblicksbilder aus der ungarischen Steppe (Die Heideschenke, Die Werbung, Die drei Zigeuner) oder andere Bilder aus Natur und Menschenwelt (Der Postillion, Die drei

Indianer) klingt der Unterton der dunklen Stimmung hinein, die Lenau 1836 während seiner hoffnungslosen Liebe im Sonett „Der Seelenkranke" ergreifend beklagte.

Nach Martensens Lehre, daß der wahre Dichter große richtende und frei machende Worte in die Zeit hineinsprechen müsse, versuchte Lenau, über die Lyrik hinaus zum Epos strebend, in episch-lyrischen Bilderreihen sein Ringen nach Weltanschauung, seine Stellung zu Antike, Christentum und Hegelscher Philosophie darzustellen. Der Faust, der teilweis in dramatische Form übergeht, verwertet vieles aus der Entwicklung des Dichters zur Zeit der Amerikareise. Faust schreitet durch Zweifel, Naturverachtung und Gottlosigkeit zum Selbstmord. Savonarola und Die Albigenser verherrlichen die religiöse Begeisterung im Gegensatz zum Gewissenszwang der Kirche. Der Wert dieser Zyklen liegt in der Kraft und Farbenpracht mancher Einzelbilder. Im ganzen liegt Lenaus Bedeutung nicht hier, sondern in seiner Lyrik.

48. Grillparzer und andere Dramatiker bis 1848

1. Österreich, seit Jahrhunderten ohne großen Dichter, erhielt seinen Klassiker in Franz **Grillparzer.** Dieser hatte in seinem Leben viel Bitternisse zu kosten. 1791 in Wien geboren, mußte er nach dem Tode des Vaters schon mit achtzehn Jahren für sich und die Seinen sorgen. Er erhielt eine dürftige Stellung am Wiener Zollwesen und wurde, da er das Mißfallen des Hofes auf sich zog, in seiner Beamtenlaufbahn mehrmals kränkend zurückgesetzt, so daß er erst spät nur zur Stellung eines Vorstehers des Kaiserlichen Archivs gelangte. Über Grillparzers Dichtwerke richtete die Zensur des Metternichschen Polizeistaates, die freiere Regungen unterdrückte und aufrührerische und ungläubige Werke wie Wallenstein, Wilhelm Tell, Macbeth und Nathan nicht zur Aufführung zuließ. Grillparzers vaterländisches Stück „König Ottokars Glück und Ende" mußte von der Bühne verschwinden, um die Tschechen nicht zu verstimmen, die Wiederholung der Tragödie vom Vasallengehorsam „Ein treuer Diener seines Herrn" wurde verboten, weil in dem Werke ein Aufstand gegen fürstliche Frevler vorkam. Endlich steigerte die Gehässigkeit mancher Beurteiler und die verletzende Ablehnung des Lustspiels „Weh dem, der lügt" Grillparzers Verbitterung. Aber nicht nur die Widerwärtigkeit des Lebens, sondern auch seine Naturanlage verleidete dem Dichter die Freude am Schaffen und dadurch den Aufstieg zu immer höherer Vollendung. Grillparzer besaß nicht die Kraft eines Schiller oder Hebbel, sich über die Verkennung zu erheben und das Leben zu meistern. Seiner schüchternen Natur fehlte der Wille zur Selbstbehauptung und das felsenfeste Vertrauen auf sein Dichtertum. Dazu kam sein Schwanken zwischen Phantasie und Verstandeskälte, seine Reizbarkeit, sein Hang zur Einsamkeit und zur

grübelnden Selbstbeobachtung. Daher zog sich Grillparzer 1838 verscheucht, mutlos und verbittert zurück, arbeitete — das Bruchstück „Esther" ausgenommen — nur noch für sein Pult und war als Dichter fast verschollen. Erst als Laube 1849 als Leiter des Hofburgtheaters nach Wien kam, wurden Grillparzers Werke wieder aufgeführt und nun auch in Deutschland bekannt. Die Anerkennung kam zu spät, um den einsamen Dichter mit dem Leben auszusöhnen und zu neuem Schaffen anzuspornen. Bald nach seinem 80jährigen Geburtstage, seinem Ehrentage, starb er 1872 zu Wien. Erst nach seinem Tode wurde ihm die gebührende Stellung als Dramatiker zuerkannt.

Grillparzers Dramen. — Grillparzers Erstlingswerk, das Schicksalsdrama „Die Ahnfrau" 1816, behandelte den schauerlichen Stoff von einer wegen Untreue erdolchten und umherwandelnden Ahnfrau, die erst Ruhe findet, nachdem ihr Fluch das ganze Geschlecht vernichtet hat. Das Drama ragte durch Stimmungskraft, geschlossenen Aufbau, Charakterzeichnung und Sprache weit über die Machwerke der Schicksalsdramatiker empor und begründete Grillparzers Ruhm.

Aber Grillparzer verließ voll Selbstverleugnung den Weg äußeren Erfolges und wandte sich in kurzer Zeit einem ganz entgegengesetzten Ideal zu: dem Drama Goethes und der Antike. Nach diesen Vorbildern wollte Grillparzer jetzt Werke schaffen, die einfache Stoffe mit wenigen Personen ohne alles Haschen nach äußerer Wirkung in einer Form voll Maß und Schönheit, Klarheit und Ruhe darstellten. Das Ergebnis dieses Strebens war 1817 die erste der griechischen Tragödien, **Sappho.** Nach der griechischen Sage wurde die Dichterin Sappho das Weib des schönen Fährmanns Phaon, stürzte sich aber ins Meer, als Phaon ihrer Liebe überdrüssig wurde. Grillparzer vertiefte diesen Stoff durch das Tassomotiv vom Widerstreit zwischen Kunst und Wirklichkeit, Innenleben und Außenwelt. Die bewunderte Dichterin, eine Auserwählte der Gottheit, lebt einsam in ihrem Idealreiche der Kunst. Ihr Lorbeerkranz ist, wie bei Tasso, mehr ein Zeichen des Leidens als des Glückes: ihre weibliche Natur sehnt sich nach irdischer Liebe, und diese glaubt sie bei Phaon zu finden. Phaon verehrt in Sappho wohl die Künstlerin, seine Liebe aber wendet er der anmutig jugendlichen Sklavin Sapphos, Melitta, zu. Die Dichterin, von ihrer leidenschaftlichen Aufwallung fortgerissen, will im eifersüchtigen Zorn getäuschter Liebe Melitta töten oder entfernen, aber diese flieht mit Phaon. Nach der Rückkehr der Flüchtlinge ringt sich Sappho zur Entsagung durch. Sie erkennt, daß es eine Selbstentwürdigung war, wenn sie neben der göttlichen Kunst die irdische Liebe zur Vollendung ihres Lebensglückes nötig hatte, daß es eine Verblendung war, wenn sie Idealreich und Lebenswirklichkeit durch die Liebe zu einem gar nicht be-

deutenden schönen Jüngling vereinigen wollte. Reue und Scham über ihre Schwäche — nicht zurückgestoßene Liebe wie in der griechischen Sage — treibt sie in den freiwilligen Tod, der für sie Sühne und zugleich Erlösung vom unerträglichen Dasein ist. Das Drama wahrt streng die Einheit von Ort und Zeit, entwickelt die einfache Handlung in geschlossenem und einheitlichem Aufbau und erinnert mit seiner lichten und schönen Darstellung oftmals an Goethes „Iphigenie". — Die innere Entwicklung der Königstochter Medea aus Kolchis behandelte Grillparzer im **Goldenen Vlies** (1818—20), das wegen seines großen Umfanges in eine Trilogie zerlegt werden mußte: Vorspiel „Der Gastfreund", Hauptteile „Die Argonauten" und „Medea".

Das Vorspiel zeigt den Boden, aus dem Medea entsprossen ist. Der Grieche Phrixos hat das Vlies aus dem Tempel zu Delphi geraubt und begibt sich zum Kolcherkönig Aietes, der ihn aber, Gastfreundschaft und Menschlichkeit mißachtend, schätzelüstern erschlägt. Inmitten des Barbarentums wächst Medea in dem düsteren Gebirgslande auf, ein ungebändigtes Naturkind, das vergeblich des Vaters grause Tat zu verhindern sucht und in dem schon das Verlangen nach lichterer Menschlichkeit erwacht ist. Diese sieht sie in Jason verkörpert, der an der Spitze der Argonauten in Kolchis erscheint, um das Vlies zurückzuholen. Medea faßt glühende Liebe zu dem strahlenden Helden aus Griechenland, und auch Jason empfindet Neigung für die herbe Königstochter, die in Kolchis' rauher und barbarischer Welt eine reizvolle Ausnahmeerscheinung ist. Von ihrer Liebe verblendet, hilft Medea dem Geliebten mit ihren Zauberkräften bei der Erlangung des Vlieses, wird durch ihren Verrat schuldig am Tode des Vaters und des Bruders und folgt dem Sieger als Gattin nach Griechenland. Hier erleidet sie das Frauenschicksal, das in „Medea" dargestellt wird. Sie kann in der heitern griechischen Welt nicht heimisch werden und bleibt trotz ihrer Bestrebungen, griechische Sitte anzunehmen, von den Griechen als Barbarenweib verachtet. Jason wird um ihretwillen vom Oheim enterbt und, als der Oheim plötzlich stirbt, nebst der zauberkundigen Barbarin der Mordtat verdächtigt. Beide fliehen zu Kreon von Korinth, aber zu ihrem Unheil. Denn dort erlebt Medea die tragische Enttäuschung ihrer Liebe: das Idealbild, das sie sich vom Geliebten gemacht hat, zerbricht, der Gatte enthüllt sich ihr in seiner Selbstsucht und Kleinheit. Jason sieht seine Jugendgeliebte Kreusa wieder, erblickt in ihr sein Frauenideal und wird von den rauhen Zügen des fremden barbarischen Wesens in Medea abgestoßen. Seine Liebe wandelt sich in Abneigung, ja Haß, und schwächlich verstößt er, um sich in Sicherheit zu bringen, sein Weib, das ihm alles geopfert. Sogar Medeas Kinder wenden sich der lieblichen Griechin zu. Da bricht in der verlassenen Medea die dämonische Wildheit mit voller Gewalt durch: die Unselige ermordet verzweifelnd Nebenbuhlerin und eigene Kinder. Sie tötet dadurch ihre Liebe und vernichtet sich und Jason seelisch für alle Zeiten. „Trage! Dulde! Büße!" sind ihre Abschiedsworte an Jason.

Alle Hauptpersonen — König Aietes, Medea, Jason — laden eine Schuld auf sich, alle trifft dafür eine Strafe, die einen neuen Frevel gebiert. Hintergrund und Quelle des Schicksals ist der Gegensatz zwischen

der Barbarenwelt und der hochentwickelten griechischen Kultur. Zuerst trifft die höhere Gesittung der Griechen mit der ungezügelten Leidenschaft und Roheit des Barbarentums in Kolchis zusammen, dann wird der Gegensatz zum tragischen Kern in Medeas Schicksal. Schuld und Strafe knüpft sich an das Streben nach dem Besitz des goldenen Vlieses, das als eine „Art Nibelungenhort" symbolische Bedeutung besitzt. Das Vlies, mit geheimnisvoller Gewalt ausgestattet, ist das Sinnbild des „mit Begierde Gesuchten und mit Unrecht Erworbenen", nämlich der Güter der Macht, des Glanzes und der Ehre. Zur Erwerbung dieser lockenden Güter opfern die Menschen ihre Seelenreinheit, verstricken sich in Schuld und fallen der Vernichtung anheim. — Am wirkungsvollsten ist der letzte Teil der Trilogie. Grillparzer verwendete freie Rhythmen und zerhackte Verse, um die Sprache der Kolcher nachzubilden, ließ dagegen die Griechen eine Jambensprache reden.

Die letzte griechische Tragödie Grillparzers war das Liebesdrama **Des Meeres und der Liebe Wellen** (1829), das die alte Sage von Hero und Leander durch die Darstellung der Entwicklung und Vernichtung Heros zu einem Seelendrama vertiefte. Die junge Hero wird zur Priesterin geweiht und preist stolz ihren Beruf, um den sie der irdischen Neigung entsagt. Aber als sie Leander gesehen, erwacht ihr Herz zu reiner Liebe; sie wandelt sich zum Weibe, das seiner Liebe ohne inneren Zwiespalt folgt und vergehen muß, wenn ihm der Geliebte geraubt. Die Liebenden zerschellen an der Tempelsatzung, deren Vertreter der strenge Oberpriester ist. Das Drama zeichnet sich durch straffen und einheitlichen Aufbau, scharfe Gestaltenzeichnung und wohllautende Sprache aus. Es ist wegen seiner zarten Innigkeit und reinen Schönheit Grillparzers bestes Werk.

Das Gebiet des geschichtlichen Dramas betrat Grillparzer 1823 mit dem vaterländisch-österreichischen Trauerspiel **König Ottokars Glück und Ende**, das die Kämpfe zwischen Rudolf von Habsburg und Ottokar von Böhmen im Anschluß an die geschichtliche Wirklichkeit darstellt. Grillparzer wollte absichtlich vor allem anschauliches Handeln, reine Tatsachen bringen und nicht wie Schiller, der ihm im Aufbau Vorbild war, höhere umkämpfte Ordnungen darstellen. Der nach dem Vorbilde Napoleons gezeichnete Ottokar, ohne ideale Ziele für sein Handeln und ohne tiefere Beziehungen zu Volk und Zeitverhältnissen, ist von Gier nach Macht und Herrschaft, von Stolz und Selbstsucht erfüllt. Aus seinen großen Erfolgen entspringt seine Überhebung und Verblendung. Er empört sich und findet seinen Untergang, nachdem er eine seelische Wandlung durchgemacht hat. Das Gegenbild Ottokars ist Kaiser Rudolf, eine Gestalt von einfacher und tüchtiger Männlichkeit und schmuckloser Hoheit. Die Gestaltenzeichnung strebt nach scharfer Herausarbeitung der persönlichen Eigenart: unterscheidende Einzelzüge, bezeichnende Ausdrucksweise. — Einen Stoff aus der ungarischen Geschichte bearbeitete Grillparzer 1826 im **Treuen Diener seines Herrn**. Das Werk soll die Dienstpflichttreue verherrlichen. Der Herzog Otto, Bruder der Königin, treibt die junge Gattin des Statthalters Bancban durch seine Nachstellungen in den Tod. Bancbans Verwandte erheben sich gegen Otto und die Königin, während Bancban selber dem

auf Kriegsfahrt weilenden Könige treu bleibt und dem Otto sogar verzeiht. Bancbans Heldentum der Selbstverleugnung um der Pflicht willen zog dem Dichter den unberechtigten Vorwurf zu, daß er sklavische Unterwürfigkeit habe verherrlichen wollen. Allerdings überwiegt die Dienertreue so sehr die Pflicht der Notwehr gegen den Schänder des Ansehens der Krone, der Rechtssicherheit und der Familienehre, daß das Werk bei uns Heutigen, die wir in andern Rechtsanschauungen leben als die Österreicher der vormärzlichen Reaktionszeit, einen peinlichen Eindruck hinterläßt. Die Menschenzeichnung des Dramas ist meisterhaft. — In dem von der Wiener Volksbühne beeinflußten Märchenspiel **Der Traum ein Leben** (1834) will der Jäger Rustan, nach Taten, Ruhm und Reichtum dürstend, seine einfache Hütte und sein liebendes Mädchen verlassen und in die Welt hinaus nach Samarkand ziehen. Unter der Nachwirkung der Erzählungen eines Negersklaven, der ihn in seiner Ehrsucht bestärkt, hat Rustan vor der Abreise einen bunten, abenteuerlichen Traum. Durch Betrug wird er Schwiegersohn des Königs von Samarkand. Um die Aufdeckung des Betruges zu verhüten, verübt er zwei Mordtaten, entflieht dann vor dem aufgewiegelten Volke, stürzt in einen Abgrund und — erwacht. Die auf der Bühne sichtbar vorüberziehenden Traumbilder haben ihm die unheilvollen Wirkungen seiner Wünsche gezeigt und ihn dadurch zur Selbstbeschränkung erzogen. Er will nicht mehr hinausstreben und nach Ruhm, Besitz und Taten trachten, sondern still und zufrieden in seiner Verborgenheit leben, um nicht in Schuld zu geraten. Denn: „Eines nur ist Glück hienieden, eins: des Innern stiller Frieden und die schuldbefreite Brust! Und die Größe ist gefährlich, und der Ruhm ein leeres Spiel; was er gibt, sind nicht'ge Schatten, was er nimmt, es ist so viel!" — Das Lustspiel **Weh dem, der lügt** (1837) behandelt einen Stoff aus der fränkischen Geschichte. Ein gescheiter und liebenswerter Küchenjunge will den Neffen seines Bischofs aus germanischer Kriegsgefangenschaft befreien, ohne, wie der Bischof mahnte, eine Lüge zu gebrauchen. Es gelingt ihm, die Flucht gerade durch seine verblüffende Wahrheitsliebe zu bewerkstelligen. Das Stück sucht den ernsten Gedanken von der unbedingten Forderung der Wahrhaftigkeit auf feine heitere Weise zu gestalten. Selbst der Bischof erkennt die Überspannung seiner Forderung an.

Nach der kränkenden Ablehnung dieses Werkes durch die Wiener (1838) brachte der enttäuschte Grillparzer außer dem Bruchstück „Esther" kein Stück mehr auf die Bühne. Erst nach seinem Tode erschienen 1872 noch drei Dramen. Die Jüdin von Toledo zeichnet die Entwicklungsgeschichte des Königs Alfons von Kastilien. Dieser ist so sehr dem Zauberbann der begehrlichen und verführerischen Jüdin Rahel verfallen, daß das Staatsleben Schaden zu nehmen droht. Nur allmählich kehrt Alfons zu seinen Pflichten zurück, da läßt die Königin die Jüdin ermorden. Durch den Anblick des aller Reize baren todesstarren Körpers wird die Befreiung des Königs von Rahels Fesseln und sein Heranreifen zum ernsten Herrscher vollendet. Ein Bruderzwist im Hause Habsburg ist bühnenunwirksam, enthält aber eine anschauliche Zustandsschilderung der düsteren Verfallzeit vor Beginn des 30jährigen Krieges und in Rudolf II. eine feine Menschenzeichnung: ein einsamer und tiefsinniger Gelehrter und Denker, der der engherzigen und zuchtlosen Wirklichkeit nicht gewachsen ist und untergeht. Das Gedankendrama Libussa behandelt den sagenhaften Stoff von der Gründung Prags durch die böhmische Herzogstochter Libussa,

die sich den trefflichen Landmann Primislaus zum Gemahl erwählt, als das Volk, dem die gütige Herrschaft der Libussa nicht mehr genügt, nach einem König verlangt. Libussa zerschellt mit ihrem Ideal vom idyllischen Naturdasein der Ackerbauer an der neuen Wirklichkeit, am neuen Rechtsstaat, der an die Stelle des kommunistischen Gemeinwesens tritt. Das Zeichen der neuen Zeit, die der Libussa den Tod bringt, ist die Gründung der ersten Stadt. Das Werk enthält viele Gedanken Grillparzers über geistige Dinge und über Kulturentwicklung.

Grillparzers Dramatik. — Grillparzer, der „Klassiker Österreichs", war von Sophokles und Euripides, Schiller und Goethe, Calderon und — vom „Treuen Diener seines Herrn" ab — Lope de Vega, von der Romantik und von den Märchenstücken der Leopoldstädter Volksbühne beeinflußt. Er strebte wie Schiller der Wahrheit und reinen Schönheit nach, ohne jedoch Schillers tragische Strenge zu besitzen. Seine Kunst war die Gestaltung individueller Menschen mit verwickelten seelischen Regungen und Wandlungen: Bancban, Ottokar, Alfons, Rudolf II., Sappho, Medea, Hero, Rahel. Grillparzers Gestalten besitzen zu wenig Tatkraft, um heldenhaft gegen ihr Schicksal anzukämpfen, um große und gewaltige Dinge zu ringen und Menschen und Verhältnisse zu beherrschen; sie vertreten zumeist das „Tragische der Unkraft", d. h. die Unzulänglichkeit gegenüber den strengen Forderungen der Wirklichkeit. Daher erliegen sie der Härte des Lebens; die Notwendigkeit siegt über die Freiheit, das Hohe geht nach bitterer Enttäuschung durch das Gewöhnliche und Gemeine unter. Wo ausnahmsweise einmal eine kraftvolle Herrschernatur sich in leidenschaftlichem Kampf betätigt, muß sie für ihre Tat büßen: Ottokars Leidenschaft scheitert, sein Wille wird gebrochen und gelähmt, seine Kraft verwandelt sich in Schwäche. Die Pflicht der Entsagung und des Beharrens in den gegebenen Schranken steht über dem Naturrecht der Leidenschaft. Alles Streben über die jeweiligen Schranken hinaus führt zu Schuld und Unheil; nur Beschränkung, beschauliche Zurückgezogenheit, ja Weltflucht bringt Frieden und Glück (Traum ein Leben). Das Ideal des Stilleseins zeigt sich im Dulden eines Bancban, dessen Verzicht auf Selbsthilfe uns Heutigen als Schwäche erscheinen will. Die Grundstimmung der Entsagung entsprang dem Wesen Grillparzers. Es war des Dichters eigene Meinung, wenn in der „Medea" das Glück ein Schatten und der Ruhm ein Traum genannt wird, wenn die Schlußworte im „Traum ein Leben" zur Selbstbescheidung mahnen und wenn in „Des Meeres und der Liebe Wellen" der Priester die beschauliche Sammlung fern vom bewegten Leben preist. — Die Sprache der Dramen ist ungleich. In der „Ahnfrau" gedankenreich und melodisch, aber noch breit und überstürzend, läutert sie sich in der „Sappho" zu Klarheit und Schönheit. Als Grillparzer etwa vom „Ottokar" an nach realistischer und individueller

Charakterzeichnung strebte, hob er die Ausdrucksweise der Personen schärfer voneinander ab. Daher wurde der Stil eigenartiger, sprunghafter und zerhackter, daher finden sich schwerfällige, mit Flickwörtern belastete, rauhe und abgebrochene Sätze neben wohllautenden und flüssigen, verkürzte oder überlange Verse neben einwandfreien.

Von Grillparzers Erzählungen ist das Wiener Lebensbild „Der arme Spielmann" die beste. Es ist die rührende Geschichte eines armen, unbegabten, von des Lebens Ungemach verfolgten Geigers, der doch in seinem Traumreiche ein glückliches Dasein führt. Die Erzählung spiegelt Lebenserfahrungen und Wesen des Dichters.

2. Der erfolgreichste Vertreter des heute vergessenen klassischen Kunstdramas, das unter glatter und flüssiger, ja prunkhafter Form den Mangel an tieferem Gehalt verbarg, war der Österreicher Friedrich Halm („Fechter von Ravenna"). Freundliches Andenken verdient der Schauspieler und Dichter Ferdinand **Raimund** in Wien (1790—1836). Er errettete die Wiener Volksbühne von ihrem Tiefstande, indem er die alten, hier noch lebendigen Hanswurst- und Zauberstücke mit edlerem Inhalt füllte. Seine Märchenstücke, frei von platter Rührseligkeit und von groben Zügen, versinnlichen vortrefflich das Märchenhafte, verkörpern das Abstrakte (Jugend, Alter) in sichtbaren und handelnden Gestalten und verbinden seelische Wahrheit mit Gemütstiefe, Humor und schlichter Lehrhaftigkeit. Im „Mädchen aus der Feenwelt oder der Bauer als Millionär" wird bei aller Vermischung der Menschen- und Geisterwelt ein typisches Menschenschicksal geschildert: der reich gewordene und wieder verarmte Bauer wird mit seinen Kindern zu Glück und Zufriedenheit zurückgeführt. Im „Alpenkönig und der Menschenfeind" heilt der Berggeist einen Menschenfeind; der „Verschwender" behandelt die Rettung eines verschwenderischen Edelmanns. — Unaufführbar waren die meisten Stücke des Dietr. Christ. **Grabbe** aus Detmold (1801—36), eines titanischen Umstürzlers, der an innerer Zerrüttung und unglücklichen Schicksalen früh zugrunde ging. Grabbe wandte sich bewußt von den klassischen und romantischen Idealen ab und einem voll ausgeprägten Realismus zu: er wollte die Wirklichkeit, selbst die grausige und entsetzliche, unverfälscht wiedergeben. Aber im Streben nach diesem Ziel verfiel Grabbe, der als Mensch und als Künstler der Selbstzucht ermangelte, in Originalitäts- und Genialitätssucht, erstickte durch seinen Hang für das Überhitzte, Unerhörte und Ungeheuerliche seine trefflichen Anlagen und brachte trotz riesiger Vorsätze kein geschlossenes Kunstwerk zustande. Seine Helden gaben seinen Dramen den Namen: Don Juan und Faust, Friedrich Barbarossa, Heinrich VI., Hannibal. Seine Eigenart zeigt sich in dem aus seiner letzten Lebenszeit stammenden „Napoleon oder die hundert Tage": statt ein ein-

heitliches Drama aufzubauen, bietet Grabbe eine Folge mächtiger Freskobilder; ganze Schlachtfelder sind Schauplätze, ganze Schlachten werden unter Mißachtung der räumlichen und zeitlichen Entfernungen auf der Bühne geschlagen, ganze Heere auf dem Marsch gezeigt.

Der Realismus war auf dramatischem Gebiete schon von Kleist erstrebt, von Grabbe bewußt vertreten; in der Lyrik prägte ihn besonders Annette von Droste aus, auf dem Gebiete der Erzählung kam er zu breiterer Entfaltung.

49. Entfaltung der Wirklichkeitsdichtung durch die Erzähler 1830—1850

1. **Gründlagen.** — Ums Jahr 1830 wurde die Lebensbahn des 18. Jahrhunderts verlassen. Die Lokomotive löste allmählich die Postkutsche ab, 1835 legten Gauß und Weber die erste Telegraphenleitung, das Zeitalter des Dampfes und der Elektrizität nahm seinen Anfang. Der Handel, seit dem 30jähr. Kriege vernichtet, jetzt durch den Zollverein erleichtert, erwachte zu neuem Leben; die Industrie, bisher im Ackerbaustaat Deutschland nur vereinzelt vorhanden, wurde fortan in größerem Maßstabe getrieben. Es begann die Herrschaft der Maschine und die Entstehung von Fabrikwesen und Arbeiterstand. Seit 1830 setzte auch ein Aufschwung der Wissenschaften ein, der eine mehr kritische Geistesrichtung begründete und in seinem Fortgang nach 1850 eine Blütezeit der wissenschaftlichen Literatur heraufführte. Die idealistische Philosophie verlor seit Hegels Tod (1831) ihre herrschende Stellung. Die idealistischen Philosophen der Folgezeit standen den Erfahrungswissenschaften, besonders der Naturwissenschaft, näher (Schopenhauer) oder knüpften an das naturwissenschaftliche Weltbild an (Lotze), und neben die idealistische Philosophie trat die realistische Herbarts. 1835 wandte David Fr. Strauß den Begriff des Mythus auf die Evangelienberichte an und erfaßte diese als Erzeugnisse der am Leben Jesu unbewußt arbeitenden Dichtung und Sage: eine unhaltbare Behauptung, aber ein wirksamer Anstoß zur Ausbildung der kritischen Bibelforschung. 1841 stellte Ludwig Feuerbach, der Vertreter eines naturalistischen Humanismus, die Religion als einen Ausfluß des menschlichen Geisteslebens, als eine Gestaltung der menschlichen Ideale dar. In der Naturwissenschaft kam man über die phantastische romantische Naturphilosophie hinaus: Mathematiker und Physiker wie Gauß und Weber strebten nach sicherer Naturerkenntnis, 1842 entdeckte Robert Mayer das große Gesetz von der Erhaltung der Kraft, Liebig war der Vertreter der wissenschaftlich betriebenen Chemie. Die Umwälzung auf geschichtlichem Gebiete bezeichnen die Namen Ranke und Giesebrecht, auf literaturgeschichtlichem Gervinus; auf Herders und Humboldts Bahnen fortschreitend, schuf Ritter die vergleichende Erdkunde. Alle diese Wandlungen des wirtschaftlichen, philosophischen und wissenschaftlichen Lebens ließen den Wirklichkeitssinn erwachen, der sich auf das wirklich Vorhandene, das Tatsächliche stützte und an die Stelle der idealistischen Weltanschauung der Humanitätszeit die realistische, an die Stelle des Lebens in der geistigen Welt das Leben in der Wirklichkeit setzte.

Das Schönheitsideal der Klassiker und die Phantasiewelt der Romantiker paßten in diese nüchterner gewordene Zeit nicht mehr hinein. Auch in der Dichtkunst machte sich seit 1830 eine **realistische Richtung** geltend, die Inhalt und Stoffgebiet der Dichtung veränderte und erweiterte. Die Poesie kettete sich an die Lebenswirklichkeit, die Dichter wollten ihre Stoffe auf das wirkliche Leben gründen und nicht mehr allein aus der Einbildungskraft herausspinnen. Bezeichnend für dieses Streben ist die Kunstlehre, die der frühverstorbene Georg Büchner 1836 dem als Genius verehrten Stürmer Lenz in den Mund legte. Die idealistische Kunst hat sich von der Wirklichkeit abgewandt und nur leblose Wesen, Holzpuppen geschaffen; die neue Kunst soll die ganze lebendige Welt, alles Leben künstlerisch darstellen, gleichviel, ob es schön oder häßlich ist. Eigentlich findet sich in allem Leben unendliche Schönheit, und die Kunst kann daher in das Leben eines jeden Menschen, wenn es nach alten Maßstäben auch als gering und häßlich, klein und gewöhnlich angesehen wird, eindringen und es in seinen leisen Zuckungen und in seinem feinen Mienenspiel wiedergeben.

Die künstlerische Anschauung und Spiegelung des wirklichen Lebens wurde Ziel der Dichtkunst. Da sich dieses Ziel am besten in der Kunstform des Romans erreichen ließ, wurde diese Gattung eifrig gepflegt. Der klassisch-romantische Bildungsroman nach dem Vorbilde des „Wilhelm Meister" trat zurück; das Hauptgewicht wurde nicht mehr auf den geistigen Gehalt, sondern auf die Darstellung des lebenswirklichen Geschehens gelegt. Seit 1830 erblühten der Geschichtsroman, die Dorfgeschichte, der völkerkundliche Roman und der Zeitroman. Der hier entfaltete künstlerische Realismus verdrängte die klassischen und romantischen Dichtungsideale, gelangte in den fünfziger Jahren zur Höhe und wurde zum Merkmal der deutschen Dichtung des 19. Jahrhunderts.

2. Der Aufschwung des Geschichtsromans setzte ein, als nach 1820 die Werke des Schotten Walter Scott in Deutschland allgemein bekannt und beliebt wurden. Scott weitete die Darstellung bedeutender Ereignisse aus der Geschichte seines Vaterlandes zu meisterhaften Kulturbildern aus, in denen Zeitstimmung und Zeitfarbe genau erfaßt und Menschen, Sitten und Gebräuche treu nach geschichtlicher Überlieferung geschildert waren. Er zeichnete die Natur lebendig nach wirklicher Beobachtung und mischte gelegentlich altertümliche Wörter, alte Sprüche und Lieder in seine Darstellung. In Deutschland hatten bisher nur die Romantiker das deutsche Mittelalter geschildert; jetzt lenkte Scott die Blicke auf die Helden der heimatlichen Geschichte und wurde vorbildlich durch seine wirklichkeitsechte Erzählkunst. Der Meister des geschichtlichen Romans wurde der anfänglich an Scott geschulte „mär-

kische Scott", der Breslauer Willibald **Alexis** (1798—1871), der seit 1832 in acht Romanen wichtige Entwicklungszeiten der brandenburgisch-preußischen Geschichte mit ungemeiner geschichtlicher Treue und Wahrhaftigkeit wiedererstehen ließ. Die erste bedeutende Verlebendigung der Vergangenheit war der Roland von Berlin (1840), der die Kämpfe des 15. Jahrhunderts zwischen der alten Städteherrlichkeit und dem neuen Recht des Landesherrn schilderte. Das höhere Recht des Kurfürsten siegt, und der steinerne Roland, das Sinnbild der Städtefreiheit, wird in die Spree gestürzt. Trefflich sind die lebendigen Gestalten gezeichnet, farbig die Schilderungen vom Leben der Geschlechter und der Gewerke, vom Treiben auf der Gasse, von der Lustigkeit des Mittelalters, vom Raubrittertum und von der Belagerung. Den geschichtlich-humoristischen Roman begründete Alexis in seinem besten Werke Die Hosen des Herrn von Bredow (1846). Der Roman spielt in der Reformationszeit und erzählt vom Diebstahl der aus Elenshaut gefertigten Hosen des Ritters Gottfried durch einen beleidigten Krämer, vom Überfall auf den Krämer und vom vereitelten Aufstand des Adels gegen den Kurfürsten Joachim I. Die Erzählung enthält prächtige Zeichnungen und Schilderungen: die tüchtige Hausfrau Brigitte, der trinkfeste und biedere Ritter Götz, das Burg- und Hofleben, das eigenwillige Junkertum. Die eigenartige Kunst des Dichters, wie Scott die Menschen in enge Beziehung zur Natur zu setzen und dadurch die heimische Landschaft in die Handlung hineinzubeziehen, ist in diesem Roman voll entfaltet. Alexis war der erste, der Sinn für die Reize und die Stimmung der Moore und Sümpfe, Heideflächen und Kiefernwälder Brandenburgs besaß und märkisches Wesen getreu zu schildern vermochte.

In zweiter Reihe stehen Alexis' übrige Romane. Cabanis (1832) spielt in der Zeit Friedrichs d. Gr. und gibt anschauliche Bilder von den kleinlichen Zuständen unter der einfachen Berliner Bevölkerung, von der gesellschaftlichen Kultur der französischen Kolonie und von Ereignissen des Siebenjährigen Krieges. Der falsche Woldemar schildert ähnlich wie Schillers „Demetrius" die Geschichte eines edlen Betrügers, der durch Überhebung zu Fall kommt. Der Werwolf ist eine Fortsetzung der „Hosen des Herrn von Bredow", seine Hauptperson ist der Kurfürst Joachim I. „Ruhe ist die erste Bürgerpflicht" zeichnet die leichte Lebensauffassung und die notwendig dem Zusammenbruch zutreibende Verkommenheit der Berliner vor 1806, „Isegrimm" im Gegensatz dazu das gesunde märkische Bauerntum aus der Zeit der Befreiungskriege. — Besonders die älteren dieser Romane zeigen Mängel: Lockerheit des Aufbaues, Zerrissenheit der Gestaltenzeichnung, Unklarheit und Unbeholfenheit der Schreibweise (indirekte Berichte), Belastung durch überflüssige Episoden.

3. Karl **Immermann** aus Magdeburg (1796—1840) ging in seiner dramatischen Mythe „Merlin", die das Faustmotiv vom Zwiespalt zwischen Geist und Materie behandelte, auf romantischen Wegen, wandte

sich dann aber der Wirklichkeitsschilderung zu und erlangte seine eigentliche Bedeutung durch die Zeitromane Die Epigonen (1836) und Münchhausen (1839), die — freilich vom Einfluß der Romantik noch nicht frei — die gegenwärtigen Verhältnisse lebenswahr schildern wollten.

Die Epigonen, nach dem Vorbilde des „Wilhelm Meister" geschrieben, schildern das geistige und gesellschaftliche Leben nach den Befreiungskriegen. Das Werk ist durchzogen von der Verbitterung über die zwiespältige Zeit, die von alten geistigen Werten zehrt und ohnmächtig ist, Neues zu schaffen. Zum ersten Mal ist in den „Epigonen" ein Roman auf den sozialen Gegensatz aufgebaut: die neu aufgekommene, als Quelle gesellschaftlicher Gefahren betrachtete Maschinenindustrie mit ihrem Geldadel kämpft gegen die alten Stände, besonders gegen den alten Adel. In seinem Hauptwerke Münchhausen wollte Immermann mit schonungsloser Satire seiner armseligen Zeit einen Spiegel vorhalten, wobei der alte Lügenheld Münchhausen als Verkörperung alles Schwindelgeistes diente. Der Roman ist wegen seiner vielen zeitlichen Beziehungen heute schwer verständlich geworden; von dauerndem Wert ist dagegen die nach romantischer Unart abschnittweise eingeschobene Dorfgeschichte Der Oberhof, die dem satirischen Teil des Romans einen rein dichterischen und idyllischen hinzufügen und der heruntergekommenen, krankhaften Epigonengesellschaft eine in ihrem beschränkten Kreise tüchtige, gesunde, zukunftskräftige Welt gegenüberstellen sollte.

Der Oberhof ist die erste größere Wirklichkeitsdichtung, die erste bedeutende Erfassung des Volkstums im 19. Jahrhundert. Im 18. Jahrh. hatten die Dichter für das Land und für seine glücklichen und unverdorbenen Bewohner geschwärmt, jetzt verstand ein Dichter, nach treuer Lebenswirklichkeit ohne jede Schönfärberei eine Gestalt wie den Hofschulzen zu schaffen, einen prächtigen Vertreter des westfälischen Bauern alter Art, kernig und knorrig, treu und willenszäh, ganz auf seiner Scholle und aus seinem Volkstum erwachsen und starr an seinem freien Bauernadel und seinen Vorurteilen festhaltend. Neben der Schilderung des urwüchsigen Bauerntums steht die gemütvolle Liebesgeschichte des Grafen Oswald und der blonden Lisbeth, die manche schöne Szene besitzt (erstes Zusammentreffen, Verlobung in der Dorfkirche, Begegnung im Walde u. a.) und trotz aller Standesunterschiede und Hemmnisse zur glücklichen, „heiligen" Ehe führt. Nur stört die Verbindung der Geschichte mit dem satirischen Romanteil durch Lisbeths Herkunft.

4. Die Dorfgeschichte war vom Schweizer Erzieher Pestalozzi, der 1781 seine Erziehungsgedanken zur Belehrung des Volkes in die Erzählung „Lienhard und Gertrud" eingekleidet hatte, begründet worden. Eine Dorfgemeinde kommt in wirtschaftliches und sittliches Elend und wird durch Wohlfahrtseinrichtungen und durch Neugestaltung des Familienlebens, des Unterrichts und der Gesetzgebung gerettet. Bren-

tano hatte im „Annerl und Kasperl" bäuerliche Einfachheit und Gläubigkeit verherrlicht, Immermann im „Oberhof" den überbildeten Städtern das bäuerliche Leben und die ländliche Natur als Quell gesunder Kraft gepriesen.

Gleichzeitig mit Immermann schrieb der am alten Glauben und am alten Berner Geist hängende Pfarrer Jeremias **Gotthelf** (Albert Bitzius 1797—1854) zu Lützelflüh im Emmental seine Dorfgeschichten. Wie Pestalozzi wollte er als rechter Volksschriftsteller dem Bauernvolke einen Spiegel des liederlichen, lasterhaften und ungläubigen Lebens vorhalten und es durch Beispiele der Treue und der Strebsamkeit von seinen Untugenden befreien und zum arbeitsamen und tüchtigen Leben hinführen, zugleich die altschweizerischen Zustände den schlechteren der Neuzeit gegenüberstellen. Da Gotthelf nicht rein künstlerische, sondern religiös, sittlich und politisch erziehliche Absichten verfolgte, verschmähte er die rein künstlerische Ausgestaltung seiner Stoffe. Er verzichtete auf straffen Bau, ließ Nebengeschehnisse auf Kosten der Hauptsachen hervortreten und vernichtete die reine Wirkung durch lehrhafte Ausführungen und durch äußerliche Belohnung der Fleißigen und Frommen und äußerliche Bestrafung der Lasterhaften und Ungläubigen. Ganz fern lag ihm die poetische Verklärung der bäuerlichen Welt: er kannte, ausgerüstet mit scharfem Blick für die Wirklichkeit, Bauernleben, Bauernsitte und Bauernseele aufs genaueste und stellte Emmentaler Volkstum und Natur unverfälscht dar. Er verwendete die heimatliche Mundart, scheute sich nicht vor der ungemilderten Wiedergabe grober Worte, derber Geschehnisse und böser Laster, verleugnete aber trotz all dem Lehrhaften, Ungestalteten und naturalistisch Derben niemals seine bedeutende dichterische Begabung: seine unerschöpfliche Erfindungsgabe, seine reiche Kraft der Menschengestaltung, seine anschauliche, durch Bilder und Gleichnisse bereicherte Erzählweise. Und bei aller Einseitigkeit seiner Überzeugungen offenbarte Gotthelf reiche menschliche Werte: Gemütswärme, Humor und gesunde Sittlichkeit. Gotthelfs Hauptwerk, der Erziehungsroman Uli der Knecht (1841), erzählt, wie sich der arme Uli vom Knecht zum Pächter eines Bauerngutes emporarbeitet und zum ernsten Manne erzieht, alles unter Mithilfe seines Herrn und des reinen und herzigen Vreneli, das seine Frau wird. Die Fortsetzung des Romans, „Uli der Pachter", steht an Frische hinter dem ersten Teile zurück. Höheren dichterischen Wert als die besten der Romane (Anne Bäbi Jowäger, Geld und Geist, Käthi die Großmutter) haben die kleineren Erzählungen aus dem bäuerlichen Leben, in denen Gotthelf eine geschlossenere Form erreichte und die lehrhaften Teile mehr zurücktreten ließ, so Das Erdbeermarieli und Elsi, die seltsame Magd. Dieses ist die tragische Geschichte von der verarmten Müllerstochter, die

in einem entlegenen Alpental unerkannt als Magd dient, die Werbung des tüchtigen Christen aus Stolz und Ehrgefühl standhaft zurückweist, den verzweifelnden Geliebten in den Kampf gegen das französische Revolutionsheer ziehen läßt, von Reue, Schmerz und Liebe überwältigt, Christen auf das Schlachtfeld folgt und mit ihm vereint eines seligen Todes stirbt. Der Schluß der Erzählung steht auf der Höhe Kellerscher Erzählkunst, wie sich diese Geschichte überhaupt aus der bäuerlichen Enge zu allgemein menschlicher Bedeutung erhebt.

Zu ihrer Zeit standen die Schwarzwälder Dorfgeschichten von dem Spinoza-Übersetzer Berthold **Auerbach** (1812—1882) sehr in Gunst, dessen interessante Briefe an seinen Freund Jakob Auerbach eine wertvolle Fundgrube für die Kulturgeschichte des 19. Jahrhunderts sind. Sie wollten der städtischen Überkultur die kräftige Ursprünglichkeit des Landlebens als Ideal gegenüberstellen, zeichneten aber oft eine ins Unwahre verfeinerte Bauernwelt. Vollendet ist Diethelm von Buchenberg, die durch scharfe Seelenzeichnung hervorragende Geschichte eines Bauern, der durch selbstverschuldete Verarmung zum Mordbrenner wird.

5. Amerika, das gelobte Land der Freiheit, das neue Wunder- und Goldland und Ziel der Auswandererscharen, wurde zum erstenmal Schauplatz der Erzählung in den wirklichkeitsechten Romanen des abenteuerlichen Amerikareisenden Charles **Sealsfield** aus Mähren (eigentlich Karl Postl, gest. 1864). Er wußte die Zustände in der fremdartigen Welt und das Leben des Völkergemischs mit glänzenden Farben zu schildern und auf dem Hintergrunde dieses mannigfaltigen Lebens Abenteuer spannend zu erzählen, vernachlässigte jedoch die Form. Das verbreitetste Werk Sealsfields war das Kajütenbuch, das durch dichterisch gestaltete Landschaftsbilder aus dem Texas und durch scharfe Zeichnung der Eigenart der verschiedenen Völker ausgezeichnet ist.

6. Adalbert **Stifter** aus dem Böhmerwalde (geb. 1805, gest. als Schulrat in Linz 1868) hatte sich eine welt- und kampfesscheue Lebensauffassung gebildet.

Ein stilles, einfaches, in sich Genüge findendes Leben, die alltäglichen, immer wiederkehrenden Handlungen, alle für klein und gewöhnlich gehaltenen Dinge, wie das Wehen der Luft, das Rieseln des Wassers, das Wachsen des Getreides, das Glänzen des Himmels: alles das erscheint Stifter groß und erhaben. Dagegen ist für ihn das zumeist für groß Erachtete klein. Mächtige Gemütserregungen und Leidenschaften, gewaltige Tatkraft, großartige Gewitter mit Sturm, Donner und Blitz, feuerspeiende Berge und Erdbeben sind verderbliche und daher nicht größere, sondern eher kleinere Mächte als die scheinbar gewöhnlichen Dinge. Stifters Lebensideal ist die stille Gleichmäßigkeit alles Daseins. Stifter geht dem Großartigen und Erschütternden aus dem Wege, das Große ist für ihn laut und unruhig, die starken Erschütterungen verderben die „Unschuld der Dinge".

So flüchtete sich Stifter aus den Kämpfen der leidenschaftlich bewegten Welt in die Stille des heimatlichen Waldes, der Steppe und der

Heide, fand in unbetretener Einsamkeit friedevolles Glück, lauschte dem Einfachen und Unbeachteten der Natur Stimmung ab und erschaute im Kleinen das Große und im Unscheinbaren das Schöne. Was er gesehen, beschrieb er wie ein Kleinmaler, und so entstanden seine Naturschilderungen voll Ruhe und Feinheit. Stifters quietistischer Sinn ging nicht auf die Gestaltung leidenschaftlich ringender und kämpfender Menschen, sondern auf die Darstellung einfacher Handlungen wenig erregbarer und scheinbar fertiger Charaktere auf dem breiten Hintergrunde der Naturschilderung. Stifters Schriften erfordern das Versenken in eine stille, abwechslungsarme Welt. Die Schreibweise, von Goethe beeinflußt, ist durch Klarheit und Reinheit ausgezeichnet. Die Alterswerke wirken ermüdend, da in ihnen das Streben nach genauer Schilderung und der Hang zur Kleinmalerei so gesteigert ist, daß auch das Unwichtigste ausführlich beschrieben wird. Stifters Erzählungen wurden in den Sammlungen Studien (seit 1844) und „Bunte Steine" veröffentlicht. Das beste Stück der „Studien" ist Der Hochwald, der von der Flucht zweier Jungfrauen vor dem 30jähr. Krieg in die Einsamkeit des Böhmerwaldes und von der Zerstörung der Liebe und der väterlichen Burg durch die Kriegswirren erzählt. Aus den „Studien" werden ferner noch gelesen: „Brigitta" und „Aus der Mappe des Urgroßvaters", beides Geschichten einer Liebe, die zu neuem Leben erwacht, dann „Die Narrenburg", „Der Waldsteig" und die von den übrigen Erzählungen scharf abweichende abenteuerliche Geschichte „Abdias". Sie handelt von einem neuen Hiob aus der afrikanischen Wüste, der in Europa im Wahnsinn endet. Aus den „Bunten Steinen" ist Der Bergkristall das beste Stück, der etwas breit, aber schön und ergreifend von zwei in der Christnacht im Gebirge verirrten Geschwistern erzählt und zugleich Größe und Begrenzung des Könnens Stifters offenbart.

Erweiterung des dichterischen Stoffgebietes. — Die Klassiker hatten sich zur dichterischen Behandlung solche Stoffe, Ereignisse oder Persönlichkeiten ausgesucht, die sich zur typischen Bedeutsamkeit erheben ließen, die also „symbolisch" andere ähnliche Stoffe und Ereignisse vertreten konnten. Die späteren Dichter ließen diesen Grundsatz zurücktreten und hielten immer mehr die Erscheinungen an sich für dichterisch verwendbar. Sie wurden zu Eroberern neuer Stoffgebiete. Die Dichter der Befreiungskriege erweckten das seit Huttens Tagen erstorbene vaterländische Lied wieder; die Schwaben, Annette von Droste und Alexis entdeckten die Reize der Heimat, Mörike die Schönheit des Kleinen; Uhland und Chamisso wurden die Begründer des politischen Liedes; Grillparzer machte einen einfachen Landmann zum dramatischen Helden; die Erzähler seit 1830 gewannen die Heimatgeschichte und das heimatliche und fremde Volkstum für die dichterische Gestaltung; Immermann zeichnete in Zeitromanen das geistige und gesellschaftliche Leben der Gegenwart und führte, wie vor und neben ihm Gotthelf, die Dorfgeschichte weiter; Stifter endlich suchte gerade im Unscheinbaren das Große und eigentlich Poetische.

So ging das Streben der Dichter dieser Zeit dahin, die gesamte Wirklichkeit für die Dichtung zu erobern. Wie ferner Heine die Poesie der Nordsee entdeckte und seine schriftstellerische Begabung in den Dienst der Beurteilung der Zeitfragen stellte, wie die Jungdeutschen den Ausdruck der Zeitbestrebungen als den höchsten Zweck der Dichtung erklärten und wie die revolutionäre Zeit eine Hochflut politischer Lyrik zeugte: davon im nächsten Abschnitt.

50. Heinrich Heine. — Das junge Deutschland. Politische Lyrik

1. **Heinrich Heine** wurde 1797 zu Düsseldorf geboren, machte viele Reisen, siedelte 1831 nach Paris, dem Hort der Freiheit nach dem Juliaufstande, über, wurde von den Franzosen als politischer Flüchtling durch ein Jahrgeld unterstützt und starb 1856 nach zehnjährigen Leiden. — Heines Bedeutung beruht auf den Liedern, Balladen und Romanzen, die er in den Sammlungen Buch der Lieder (1827), Neue Gedichte und Romanzero veröffentlichte. In diesen Sammlungen finden sich neben unbedeutenden und unschönen Gedichten auch viele anmutig-musikalische Lieder voll zarter Innigkeit und bezaubernden Stimmungsduftes. So die oft volksliedartigen und auf den „Flügeln des Gesanges" eines Mendelssohn, Schumann oder Methfessel überall hingetragenen: Leise zieht durch mein Gemüt, Die Lotosblume, Du schönes Fischermädchen, Und wüßten's die Blumen, Du bist wie eine Blume, Im wunderschönen Monat Mai, Es ragt ins Meer der Runenstein, Der Tod, das ist die kühle Nacht. Bekannt sind ferner das Heimwehlied aus Frankreich „Ich hatte einst ein schönes Vaterland", die Sonette auf die Mutter, die episch-lyrische Loreley, die Brentanos Sage zum Volkseigentum machte, und das ähnlich von verderblichen Elementarkräften berichtende „Das Meer erglänzte weit hinaus", die meisterhaften Balladen: König David; „Belsazar" mit der wunderbaren Ankündigung der Vernichtung des vermessenen Despoten durch den verhöhnten Jahwe; Die Grenadiere, die in gedrungener Knappheit die leidenschaftliche, alles aufopfernde Hingabe der Garde an den bewunderten Napoleon veranschaulichen; die Romanzen von den Schmerzen und der Kraft der Liebe Die Wallfahrt nach Kevlaar, Der Asra und Das Schlachtfeld von Hastings. Endlich gehören die unvergleichlichen, in freien Rhythmen ausströmenden Natur- und Stimmungsschilderungen der Nordseebilder (Meergruß, Seegespenst, Frieden) zu Heines herrlichsten Gedichten.

Heine war der letzte Erbe der Romantik. Selbst ein Mensch von nervös flackernder Stimmung, übernahm er das verfeinerte Stimmungsleben der Romantiker und behandelte in seiner Jugendlyrik mit immer wechselnder Beleuchtung einen „Stoff aus der konventionellen Gesellschaft": die Leiden seiner hoffnungslosen Liebe. Romantisch war die anfängliche

Traum- und Gespensterpoesie, das Elfen- und Nixenwesen, die oft übertriebene Naturbeseelung und -vermenschlichung: die Veilchen kichern und kosen, die Rosen erzählen sich Märchen, die Natur klagt mit dem Dichter über die treulose Geliebte, die Sterne weinen, die Lilien sind sogar nervenkrank und die Blumen geschminkt, die Lotosblume ängstigt sich vor der Sonne und zeigt nur dem Mond ihr Blumengesicht. Auf die romantische Ironie gehen die bekannten ironischen Schlußwendungen zurück. In Heine lebten romantische Stimmung und spottender Verstand nebeneinander, und das „impressionistische Element" war so stark in ihm, daß es ihn zwang, innerhalb eines Gedichtganzen den aus beiden Grundkräften aufsteigenden Gefühlen und Gedanken Ausdruck zu verleihen. Wurde die dichterische Ergriffenheit zu stark, so kam der kalte Verstand, um den Gefühlsüberschwang hinwegzuspotten und die Ruhe im Dichter wieder herzustellen. Heines Fehler war, daß diese ursprünglich aus der dichterischen Anlage notwendig entsprungene Schlußdissonanz zur Manier wurde, die er übte, um seine Herrschaft über den Stoff zu beweisen und seine interessante Eigenart zu steigern. Heine machte aus der romantischen Ironie einen genau berechneten, witzelnden Schlußeffekt, der, wie ein kaltes Sturzbad wirkend, den reinen Ausklang zerstörte und den Glauben an die Echtheit der Begeisterung und Innigkeit des Dichters vernichtete. Heines Gedichte waren gewiß aus subjektiver Wahrhaftigkeit und aus der Notwendigkeit des Augenblicks heraus entstanden, aber gerade das romantische Spielen mit dem Stoffe, das absichtliche Einreißen dessen, was gebaut war, bewirkte, daß Heine in den Verdacht der inneren Unwahrhaftigkeit kam. Auch die unkünstlerische Selbstbespiegelung, die übertreibende Äußerung der Schmerzen und das selbstgefällige Spiel mit dem Leid verstärkte den Verdacht. — Vom Volkslied übernahm Heine besonders die Form und bildete sie kraft seines starken musikalischen Gefühls weiter. Er schrieb keine metrisch gleichförmigen Verse, sondern wandte den alten Hebungsvers an, dessen Hauptakzente er frei wechselnd verteilte. So erreichte Heine Verse von feinstem Rhythmus, gefälliger Leichtigkeit, Biegsamkeit und Natürlichkeit. Heine hat seine Verse sorgfältig gefeilt, auf Reinheit der Reime aber kein großes Gewicht gelegt (Leise zieht durch mein Gemüt).

Über die Jugendlyrik gelangte Heine bald hinaus und entwickelte einen Reichtum an Tönen, Stimmungen und Schattierungen des Ausdrucks. Volle Selbständigkeit und damit die Höhe seiner dichterischen Kraft erreichte er in den Nordseebildern. Hier entdeckte er die Poesie des Meeres, hier schilderte er alle Zustände und Stimmungen der bisher nur selten und nur als ruhig geschilderten See. Hier gestaltete er völlig eigenes Naturgefühl und vermenschlichte Wellen und Schiffe, Wolken und Winde, hier war auch seine bislang vom Volksliede und von der Romantik beeinflußte Farbengebung selbständig. Er sprach nicht mehr bloß vom blauen Himmel und vom silbernen Mond, sondern verwendete selbstgefundene zusammengesetzte Stimmungsfarben. — Heines Kunst veräußerlichte in der Pariser Zeit zum Virtuosentum; erst in den aus der Leidenszeit stammenden Gedichten des Romanzero erreichte Heine in der erschütternden Verkündigung seiner Schmerzen wieder echte Klänge und in Romanzen wie „Das Schlachtfeld von Hastings" wieder hohe Kunst. —

Außer den Gedichten und dem künstlerisch höher stehenden Atta Troll — dem gegen die politische Tendenzpoesie nach 1840 gerichteten „letzten freien Waldlied der Romantik" — ist Heines Schrifttum nur als

Spiegel der Zeit bemerkenswert. Die unerfreuliche Dichtung „Deutschland, ein Wintermärchen" gibt in Bildern von der Reise Paris—Hamburg der Enttäuschung Heines über deutsche Zustände Ausdruck. Von Heines Prosaschriften sind einige Stücke der Reisebilder, besonders die Harzreise, noch lebendig. Diese schildert, Romantik und Realismus reizvoll mischend, eine romantisch-idyllische Wanderfahrt von Göttingen nach dem Harz, wobei sie neben die Schilderung der Natur und der Reiseerlebnisse die ergötzliche Verspottung von Personen und Zeitverhältnissen treten läßt. Nach romantischer Weise sind Lieder in den Bericht eingeflochten. In den übrigen Reisebildern glitt Heine vom dichterischen ins journalistische Gebiet hinüber. Er verband etwas Reisebeschreibung oder novellenartige Schilderung mit allerhand Betrachtungen über politische, gesellschaftliche und kirchliche Zustände bei den verschiedenen Kulturvölkern. Zusammengehalten werden diese Betrachtungen von der Tendenz der Verneinung des Bestehenden und vom Gedanken der Freiheit. Die Reisebilder zeigen Heine als einen politischen Schriftsteller von scharfer Beobachtung, glänzendem Witz, beißender Satire und flüssigem und fesselndem Stil. Heines Satire geißelt mit Recht Schäden einer Zeit, die unter Metternichs rückläufigem Einfluß stand, sie artet aber, häufig am unrechten Ort gebraucht, zu schonungslosem Hohn aus. Ehrfurchtslos werden die Befreiungskriege verhöhnt, Niederlagen des deutschen Barbarenheeres vorausgesagt und Deutschlands Zukunft, Religion und Sitte verspottet. Heine wurde durch den leichtflüssigen, geistreichen und witzigen Stil der Schöpfer des Feuilletons.

Heines Persönlichkeit war zwiespältig und mit menschlichen Schwächen behaftet. Heine schwankte zwischen Phantasie und Verstand, zwischen hochgesteigertem romantischem Gefühlsrausch und kühlem, ironisierendem Denken, zwischen seinem dichterischen Reich und der Weltwirklichkeit. Es fehlte ihm an der Ehrfurcht vor dem Hohen und Heiligen, an einem auf Selbstbeherrschung gegründeten Charakter. Daher durchzieht ein Mißklang seine Dichtung. Das Edle und das Gemeine, das Innige und das Leichtfertige, das Keusche und das Unreine, das Ergreifende und das kühl Gemachte, Begeisterung und höhnische Beschimpfung, Liebe und Rachsucht, Anmut und Verzerrung wohnen beieinander. So ist es erklärlich, daß Heine nach Wesen und Bedeutung noch immer umstritten ist, daß gerade die geschlossenen und die sittlich gefestigten Persönlichkeiten Mühe haben, dem Künstler Heine gerecht zu werden. Heines bedeutender Einfluß auf eine Schar Nachahmer, die seine glänzende Begabung an Verstand und Phantasie und seine Formkunst nicht besaßen, war kein guter. Dieser Einfluß verrät sich in der Spielerei mancher Lyriker mit weltschmerzlichen Stimmungen, in der Vernachlässigung des Versbaues, in der Herrschaft der politischen Tendenz in der Dichtung, im „Feuilleton" und überhaupt in der geistreich tuenden, politisierenden Augenblicksschriftstellerei der „Jungdeutschen".

2. **Das „Junge Deutschland".** — In die trübe, vom Geiste Metternichs beherrschte Reaktionszeit scholl 1830 die Kunde vom Sieg der

freiheitlichen Gedanken im Pariser Juliaufstand und erweckte in Deutschland den Zorn über die willkürliche Bedrückung durch Bundestag und Regierungen. Freiere Verfassungen wurden erzwungen, politische Parteibestrebungen steigerten sich zu umstürzlerisch-republikanischen Bewegungen, während andrerseits die Sehnsucht nach dem einigen Kaisertum wieder mit großer Stärke erwachte. So begann 1830 die politische Umwälzung, die mit dem Jahre 1848 ihren vorläufigen Abschluß fand. Diese Zeit der politischen Erregung zog den einzelnen aus ängstlicher Zurückgezogenheit in das Getriebe des politischen Lebens, aus dem geistigen Bereich in die Wirklichkeit hinaus und zwang ihn, sich mit den Zeitfragen über die öffentlichen Zustände auseinanderzusetzen. Auf literarischem Gebiet verkörperte sich die Bewegung in 6 oder 7 jungen Schriftstellern, die, obwohl untereinander im Gegensatz und niemals zu einem Verein zusammengeschlossen, doch mit dem gemeinsamen Namen das Junge Deutschland oder die Jungdeutschen bezeichnet wurden.

Die Jungdeutschen waren von französischen Schriftstellern beeinflußt: von der Romandichterin George Sand, die den sozialen Umsturz predigte, und von den Saint-Simonisten, den Anhängern des religiösen Sozialisten Graf St. Simon. Besonders aber hatten zwei deutsche Schriftsteller bei der jungdeutschen Bewegung Pate gestanden: Börne und Heine. Ludwig Börne, ein aufrechter, ehrlicher Kämpfer, schrieb von Paris aus in aphoristischer und feuilletonartiger Weise zornig und witzig gegen die Metternichsche Geistesbedrückung; Heine war in seinen Reisebildern der geistreiche Verkünder des politischen Liberalismus. Beide Schriftsteller gewannen durch ihre Anschauungen und ihren selbständigen Stil einen großen Einfluß auf die Jugend. Eine Prosaschöpfung, die sich zum Range eines geschlossenen Kunstwerkes erhob, hatten beide freilich nicht als Vorbild zu bieten. Ihr Schaffen lag in der Richtung des Einzelbildes und des Feuilletons, der Streifzüge und Briefe, des Aphorismus und der „Pointe", d. h. des geistreichen Einfalls.

Der Älteste der Gruppe war der Kieler Dozent Wienbarg, der 1834 in seinen begeisterten „Ästhetischen Feldzügen" ein Programm für die neue Ästhetik des Jungen Deutschland entwarf. Er pries den jungen Goethe und den jungen Schiller, feierte Heine als Prosakünstler und bekämpfte den Idealismus der Klassiker und die weltfremde Romantik. Die Dichtung solle kein Spiel der Phantasie schöner Geister bleiben, sondern den Zeitgeist, das Gegenwartsempfinden ausdrücken, sich also an das wirkliche, bewegte Leben anschließen und nationale, zeitgemäße Stoffe behandeln. Sie benötige nicht der rhythmischen Form; dem modernen Geistesgehalt sei die Prosa angemessen.

Die richtige Anschauung vom Zusammenhang der Dichtung mit Kultur, Volkstum und Leben wurde von den Jungdeutschen derart übertrieben, daß an die Stelle der „reinen Kunst" die polemische Tendenzpoesie trat, daß die Dichtkunst zur Dienerin des staatlichen, sittlichen und kirchlichen Freiheitsdranges herabgewürdigt wurde und in Abhängigkeit von Zeitströmungen, Tagesstimmungen und politischen Parteibestrebungen geriet. Geschlossene, aus dichterischer Stimmung still gereifte Kunstwerke waren bei diesem Dienstverhältnis nicht möglich; Lyrik und Drama wurden tot-

gesagt oder galten als veraltet; die Tendenzsucht führte zu einer freigeistigen Feuilletonschriftstellerei, die keck die Zeitfragen erörterte und nach Heines geistreicher, witziger Schreibweise strebte. Auch kam der tendenziöse Zeitroman in Mode, da er die sozialpolitischen Gedanken am besten aufnehmen konnte. Zu dichterischer Gestaltung der Zeitbestrebungen gelangte er nicht, er löste sich in Briefe, Tagebuchblätter, Berichte und Skizzen auf, und seine Gestalten waren unlebendig und farblos.

Von den Hauptvertretern des „Jungen Deutschland" gab Karl **Gutzkow** (1811—78) schon 1838 die sozialpolitischen Jugendideale auf, besann sich auf die künstlerische Form und errang mit Dramen und Zeitromanen große, aber bald vergessene Erfolge. Zu reiner dichterischer Höhe gelangte er nicht, weil ihm die Kraft des Gefühls mangelte. Das erfreulichste seiner geschichtlichen Lustspiele ist Das Urbild des Tartüffe, eine freie Bearbeitung der Intrigen, die 1664 die Aufführung des Molièreschen Stückes zu verhindern suchten. Den Gipfelpunkt seines dramatischen Schaffens erstieg Gutzkow mit dem Trauerspiel Uriel Acosta (1846), einer bühnenwirksamen Tragödie vom Widerstreit zwischen freiem Denken und Satzung. Uriel Acosta wird wegen seiner Kritik an der Überlieferung von der jüdischen Gemeinde zu Amsterdam geächtet, widerruft, ringt sich jedoch zur Überzeugungstreue durch und tötet sich. Gutzkows neunbändige Zeitromane „Die Ritter vom Geist" und „Der Zauberer von Rom" sind geistvolle Zeitbilder der Jahre nach 1848 mit nationaler, sozialer und kirchenpolitischer Tendenz. In der abenteuerlichen, phantastischen Handlung des ersten sind Gedanken von vaterländischer Wiedergeburt und Menschheitsbefreiung das Leitmotiv; der zweite Roman wendet sich gegen die Gefahr des Ultramontanismus. Beide Romane setzten sich die Spiegelung der gleichzeitigen Strömungen aller Gebiete der Gegenwart zum Ziel und wollten eine neue Technik begründen, den „Aufbau des Nebeneinander", der das Nacheinander des klassischen Entwicklungsromans ablösen sollte, wegen der Unzahl von Gestalten, Schicksalen und Begebenheiten aber ein verwirrendes Durcheinander erzeugte. Ein vortreffliches Buch ist das autobiographische „Aus der Knabenzeit", in dem uns das Berlin aus dem Anfange des 19. Jahrhunderts ebenso anschaulich geschildert wird wie die Lebens- und Seelenzustände einfacher Menschen. — An dichterischer Begabung stand Heinrich **Laube** (1806—84) hinter Gutzkow zurück. Er schrieb mit sicherer Bühnenbeherrschung wirksame Schauspiele, errang jedoch seine Hauptverdienste auf dem Gebiet der Schauspielkunst. Er hat als Leiter des Wiener Hofburgtheaters Grillparzers Werke aufgeführt, an Hebbel jedoch seine Schuldigkeit nicht getan.

3. **Politische Lyrik der vierziger Jahre.** — Die von den Jungdeutschen totgesagte Lyrik erblühte seit 1838 von neuem. Mörike, Freiligrath, Geibel und Annette von Droste ließen ihre Gedichte er-

scheinen, und das Jahr 1840 zeitigte einige vaterländische Lieder von echter Begeisterung und hinreißendem Schwung. Als die Franzosen mit dem Kriege drohten, griff der alte Arndt wieder in die Saiten (Und brauset der Sturmwind des Krieges heran), sang Nikolaus Becker „Sie sollen ihn nicht haben" und Max Schneckenburger seine „Wacht am Rhein", die aber erst 1870 zum Volksliede wurde. —

Schon 1815 hatte Uhland seiner Enttäuschung über das Scheitern der vaterländischen Hoffnungen nach den Befreiungskriegen Ausdruck gegeben, und Binzer hatte 1819 seine Trauer über die Auflösung der Burschenschaft in dem Liede „Wir hatten gebauet ein stattliches Haus" kund getan. In Griechen- und Polenliedern lebte die alte Freiheitsstimmung weiter. Als die Jungdeutschen mit ihrer politischen Meinung nicht zurückhielten, wurden sie vom Bundestage, der in ihnen eine geschlossene politische Vereinigung vermutete, 1835 geächtet. Der Haß gegen die Unterdrückung der Freiheit brach seit 1840 in hellen Flammen hervor und erzeugte, als die Thronbesteigung Friedrich Wilhelms IV. die freiheitlichen Hoffnungen täuschte, eine **politische Lyrik** von zündender Wirkung. Diese Lyrik war Agitationspoesie, die dem Augenblick diente und auf Massenwirkung berechnet war, die daher nicht mit streng künstlerischen Maßstäben gemessen werden darf. Der Vorläufer der politischen Freiheitsdichtung war der hochgesinnte österreichische Adlige Anastasius **Grün** (Graf von Auersperg, gest. 1876), der als Romantiker den „Letzten Ritter", Kaiser Maximilian, verherrlichte, dann 1831 in den „Spaziergängen eines Wiener Poeten" mit dem Ruf „Freiheit ist die große Losung" der Metternichschen Regierung den Krieg erklärte. Nicht diese Zeitgedichte, sondern manche seiner unpolitischen Gedichte sind noch heute lebendig, so: Das Blatt im Buche, Der Ring, Der letzte Dichter. — In Deutschland eröffnete 1841 Georg **Herwegh** mit den „Gedichten eines Lebendigen" den Kampf gegen den Bundestag. Herwegh erntete großen Ruhm, weil er gerade zur rechten Zeit all der im Volke angehäuften Verbitterung seine Stimme lieh und zur Tat aufreizte, aber seine Gedichte verbargen Hohlheit hinter rhetorischem Wortgepränge. Besser waren seine unpolitischen Lieder (Flottenlied, Rheinweinlied, Reiterlied) und die Elegie „Ich möchte hingehn wie das Abendrot". Neben Herwegh gab der wackere Germanist Heinrich **Hoffmann** aus Fallersleben (1798—1874), aber in der harmlosen, gemütlichen Weise seiner „Unpolitischen Lieder", der politischen Lyrik den Ton an. Nach dem Verlust seiner Professur führte Hoffmann das Leben eines fahrenden Sängers und starb als Verwalter der Bücherei des Herzogs von Ratibor in Corvey a. d. Weser. Auch von Hoffmann sind nur unpolitische Lieder am Leben geblieben. So die Vaterlands- und Heimatlieder: Deutschland über alles (1841 auf dem eng-

lischen Helgoland gedichtet), Treue Liebe bis zum Grabe, Zwischen Frankreich und dem Böhmerwald, Frei und unerschütterlich, Wie könnt' ich dein vergessen, Kein schöner Land als Heimat; die Trink- und Wanderlieder des weinfrohen Spielmanns „Schenkt ein und stoßet an" und „Wo die Berge sich heben im Sonnenlicht", die sangbaren, allbekannten Kinderlieder: Kuckuck ruft's aus dem Wald, Winter ade, Alle Vögel sind schon da, Abend wird es wieder, Nachtigall, wie sangst du so schön, O wie ist es kalt geworden. Hoffmann hat sich auch durch Forschungen über die ältere deutsche Dichtung und durch seine Volksliedersammlung Verdienste erworben. Unvergleichlich höher steht der Hesse Franz **Dingelstedt** (1814—81), der es vom gemaßregelten Gymnasiallehrer bis zum Generalintendanten, Reichsfreiherrn und zur Exzellenz gebracht hat, aber längst unverdienter Vergessenheit verfallen ist, obwohl manche „Lieder des kosmopolitischen Nachtwächters" recht modern anmuten und Gedichte wie die „Althessische Sage", die „Weser" und „Am Grabe Chamissos" hohen Kunstwert besitzen. Aus seinen „Ersten Leiden" stammt das vielgesungene „Hier hab' ich so manches liebe Mal mit meiner Laute gesessen". — Der bedeutendste der politischen Sänger war Ferdinand **Freiligrath** aus Detmold (1810—76). Er begründete 1838 seinen Ruhm durch die prunkvollen Tropengemälde, die er, angeregt durch Victor Hugos orientalische Gedichte „Les Orientales" und durch das bunte Handelsleben in Amsterdam, als junger Kaufmann schuf. Wie in der Orientpoesie Victor Hugos war in Freiligraths Wüsten- und Löwenpoesie die Handlung grell und gewaltsam, der Effekt durch Häufung der Gegensätze (bes. bezüglich der Farben), durch kühne Bilder, überraschende Schlüsse und blendende Sprache (Überladenheit mit Beiwörtern, auffällige Reime mit Fremdwörtern und Eigennamen) erzielt. Trotzdem hatten die Tropenschilderungen wegen der Neuartigkeit der Stoffe ungeheuren Erfolg. Gerade in dieser Zeit der beginnenden Auswanderung nach Amerika und Erforschung Afrikas übte die bunte Welt fremder Zonen einen unendlichen Zauber auf die Phantasie der Leser aus. Bedeutend höher als die exotischen Gemälde schätzt man heute die Ballade „Prinz Eugen" und die Gedichte, in denen der Zug in die Ferne nur zur Erweckung der Stimmung verwendet wurde und sich manchmal mit inniger Heimatliebe verband: Die Auswanderer, Der Tod des Führers, Die Tanne, Der ausgewanderte Dichter. Noch wertvoller waren die episch-lyrischen Gedichte, die eigene Stimmungen und Erlebnisse verklärten: O lieb', so lang du lieben kannst, Die Bilderbibel, Ruhe in der Geliebten. Für die reine Gefühlslyrik und das schlicht Liedmäßige war Freiligrath nicht begabt; ihm blieb das Gefühl stets eng an das Ereignis und das anschauliche Bild geheftet.

Nach seiner Rückkehr aus Holland kam Freiligrath zu freisinnigen politischen Anschauungen. Er machte sich zum dichterischen Anwalt der Kämpfer gegen die politischen Zustände und ließ 1844 sein politisches „Glaubensbekenntnis" erscheinen. Er gestaltete echte, aus tiefster Seele geborene Gefühle und Gedanken mit großer Kraft zu greifbarer Handlung, so im sozialen Gedicht vom Hungerelend der schlesischen Weber „Aus dem schlesischen Gebirge". Allmählich wurde Freiligrath zum Verkünder der nahenden Revolution. 1846 sagte er im Rheindampferbild „Von unten auf" die Erhebung des zu gewaltiger Größe anwachsenden Proletariats gegen das Fürstentum von Gottes Gnaden voraus, schuf er in den wuchtigen Strophen seines in Zürich vollendeten „Requiescat" das ergreifende Lied vom geistigen Proletarier, zuletzt begleitete Freiligrath die Erhebung von 1848 mit leidenschaftlichen, zu neuer Empörung aufreizenden Revolutionsliedern. Bemerkenswert ist „Die Toten (= Märzgefallenen) an die Lebenden" als wertvolle Probe der in wilder Entrüstung zitternden Leidenschaft Freiligraths. Der Dichter mußte fliehen, lebte seit 1851 als Kaufmann in England, bewahrte sich Mut und Vaterlandsliebe und war poetisch nur als Übersetzer tätig. 1868 kehrte er, im Lebensunterhalt durch eine Ehrengabe des deutschen Volkes sichergestellt, nach Deutschland zurück.

1870 brachte Freiligrath — der Revolutionär von 1848! — seine politische Lyrik zu einem nationalen Abschluß. Er sang Die Trompete von Gravelotte, die, trotzdem sie sich erst gegen Schluß zu echter Anschaulichkeit erhebt, doch zu den wenigen Perlen der Kriegslyrik von 1870 zu zählen ist, und jubelte dann sein (freilich deklamatorisches) „Hurra, Germania!" Treu dem vaterländischen Ideal, ist Freiligrath 1876 geehrt und gefeiert in Cannstadt gestorben. Verdienstlich sind seine glänzenden Übersetzungen aus dem Französischen (Victor Hugo, Musset, Lamartine) und Englischen (Longfellow, Amerikaner Whitman).

IV. Von 1848 bis zur Gegenwart:

Der poetische Realismus. — Der Naturalismus und seine Überwindung

51. Die „Münchener" und verwandte Sänger 1850—1870

Nach dem Scheitern der nationalen und politischen Bewegung des Jahres 1848 folgte eine Zeit stiller Sammlung. Man fand Gefallen an der Blumen- und Märchenwelt romantischer Erzählungen. So freute man sich am Sang von der Brautfahrt des Prinzen Waldmeister zur Prinzessin Rebenblüte, der den jugendlichen Otto Roquette zum

Dichter hatte. Die beliebtesten Sänger wurden die „Münchener“, die in Geibel ihr Haupt verehrten.

Emanuel **Geibel** (1815 zu Lübeck geboren, 1851 vom kunstsinnigen Maximilian II. nach München berufen, seit 1869 wieder in Lübeck, gest. 1884) wurde durch seine ersten gefühlsweichen Gedichte seit 1840 der Lieblingsdichter der Kreise, die sich von der politischen Lyrik, von Heines zwiespältiger oder Lenaus schwermütiger Dichtung abgewandt hatten. Zuerst war Geibel von seinen lyrischen Vorgängern stark beeinflußt, schlug aber in seinen spätern Gedichtsammlungen, besonders 1856 in den „Neuen Gedichten“, eigene und teilweis innige und volle Töne an, wie sie nur eine gedankenreiche und geläuterte Dichterpersönlichkeit finden konnte, deren Sehnsucht das Schöne war und der alles Unedle fremd blieb. Zu Geibels besten Gedichten gehören die Lieder: Der Mai ist gekommen; Wer recht in Freuden wandern will; Und dräut der Winter noch so sehr; Herr, den ich tief im Herzen trage; Wo still ein Herz in Liebe glüht; Schon fängt es an zu dämmern; Ich sah den Wald sich färben; ferner das tiefempfundene „Um Mitternacht“, das „Lied des Alten im Bart“, das herrliche „Über die sonnigen Bergesgipfel“, das weihevolle „Dichterlos“, die Liederreihe „Ada“ auf Geibels verstorbene Frau; lyrisch-epische Gedichte mit geschichtlichen Stoffen (Septembernacht, Sanssouci), zuletzt Lieder zur alten Sage (Gudruns Klage, Volkers Nachtgesang). Männliche Begeisterung offenbarte Geibel in seinen vaterländischen Gedichten, die er 1871 unter dem Namen „Heroldsrufe“ zusammenfügte. 30 Jahre lang erhoffte der Dichter ein großes und geeintes deutsches Kaiserreich, 30 Jahre war er in schwungvollen und feurigen Gedichten der Herold für die vaterländischen Gefühle der besten Deutschen. Schon 1844 ersehnte er einen Retter (O Schicksal, gib uns einen, einen Mann), schon 1845 sang er sein „Lied vom deutschen Kaiser“ (Durch tiefe Nacht ein Brausen zieht), 1858 rief er sehnsüchtig nach dem Baumeister Deutschlands, 1868 begrüßte er König Wilhelm als Träger der Kaiserkrone, und 1870 besang er die deutschen Siege (Nun laßt die Glocken). — Geibel war wegen seiner hohen Formkunst und melodischen Sprache ein meisterhafter Übersetzer aus sechs Sprachen.

> Wir halten noch heute Geibel für einen unserer edelsten Sänger, schätzen aber seine Lyrik nicht mehr so hoch ein wie das ältere Geschlecht, da unser Feingefühl für Ursprünglichkeit des Schauens, für unmittelbares und notwendiges Ausströmen tiefsten Erlebens gewachsen ist. Selten wird, wie bei Mörike, Storm und Meyer so oft, ein Gedicht Geibels für uns ein Erlebnis, das sich mit nachhaltiger Kraft dem Geiste einprägt. Wir können uns über das Gedicht freuen, behalten aber meist wenig davon in der Erinnerung. Geibels Dichtung der reinen Harmonie, der „kampflosen Schönheit“ und der „Sonntagsstille“ besitzt, obwohl ihr eine gewisse

Größe nicht abgeht, nicht genügend kräftige Eigenart und beeinträchtigt ihre Wirkung durch ihre Mäßigung um der Schönheit willen. Sie streift des öfteren an glatte Formkunst, an breit malende oder prunkende Deklamation (Der Bildhauer des Hadrian, Der Tod des Tiberius) oder auch Empfindsamkeit (Wenn sich zwei Herzen scheiden).

Geibel wurde der Mittelpunkt der „Münchener" Dichter, die sich, meist durch König Maximilian II. berufen, nach 1852 in der bayrischen Hauptstadt zusammenfanden. Die „Münchener" verkörperten den geschichtlich notwendigen Rückschlag gegen die Formlosigkeit der Jungdeutschen und gegen die politische Tendenzlyrik. Sie folgten dem klassisch-romantischen Kunstideal, betonten den Selbstzweck und das ideale Wesen reiner Kunst und die Bedeutung des Dichterberufs im Gegensatz zum politischen Schriftstellertum. Sie suchten die Schönheit und waren fein formende Künstler, denen Italien das Ziel der Sehnsucht blieb. Ihr Verdienst ist das Auftreten gegen die Herabwürdigung der Kunst und die Sorge für Gesetzmäßigkeit, Reinheit und Wohllaut der Form. An dichterischer Bedeutung aber treten sie weit hinter die damals wenig bekannten, neue Wege weisenden Wirklichkeitsdichter zurück. Geibel war in seinen sangbaren Liedern volkstümlich, wenn er auch kein Freund des Volksliedes war, seinen Nachfolgern fehlte jedoch jeder volkstümliche Zug. Sie zogen sich von der Wirklichkeit, von den Leidenschaften und Kämpfen, besonders von der Not und dem Fühlen des Volkes in ihre Welt der Schönheit und der vornehmen Lebenskreise zurück. Ihre epigonenhafte Dichtung näherte sich der „Bildungspoesie" und suchte den Mangel an tiefem Gehalt, an Unmittelbarkeit und Kraft des Gefühls und an starker Eigenart hinter vollendeter Form zu verbergen. Die Poesie der „Münchener" konnte wohl Gefälliges und Schönes hervorbringen, aber ergreifende Kraft und erhebende Wirkung ging nicht von ihr aus. Zum Drama fehlte den „Münchenern" Glut und männliche Leidenschaft, sie blieben auf die Lyrik und Epik beschränkt und waren wegen ihrer Beherrschung der Form glänzende Übersetzer.

Der vielseitigste „Münchener", der 60 Jahre lang Novellen, Romane, Gedichte und Dramen schrieb, war **Paul Heyse.** Er wurde 1830 in Berlin geboren und 1854 nach München berufen, lebte seitdem abwechselnd dort und am Gardasee und starb 1914 zu München. Heyse war eine feine Künstlernatur von reger Phantasie und bedeutendem Kunstverständnis. Er hat über 100 Novellen geschaffen, deren Hauptgegenstand die Naturgewalt der siegreichen oder glorreich untergehenden Liebe ist und die meist auf italienischem Boden (L'Arrabbiata, Mädchen von Treppi, Stickerin von Treviso) und unter vornehmen, schöngeistigen Menschen, oft in Künstlerkreisen, spielen. Der Schilderung des niederen deutschen Volkes mit seinen Lasten und seiner Arbeit, den häßlichen Abgründen und der Not des Lebens wich Heyse aus. Schönheit war sein Gesetz, wie für den Inhalt, so auch für die Darstellung. In anmutiger, feiner Linienführung reihen sich Szenen, Zustände und Stimmungsbilder aneinander, gleichmäßig und schön fließt die Erzählung dahin. Alle Personen reden die gleiche gebildete Sprache. Heyses fesselnde Erzählkunst

zeigen die besten Novellen: Die Dichterin von Carcasonne, Maria Francisca, Unvergeßbare Worte, Der letzte Centaur, Vetter Gabriel, Irdische und himmlische Liebe, Zwei Gefangene. Für die Schilderung tiefsten Schmerzes und erschütternder Tragik fehlten dem Dichter die vollen Töne, wie seinen Novellen überhaupt oft die Unmittelbarkeit des Erlebens und daher auch die eindringliche und nachhaltige Wirkung der Novellen eines Keller oder Storm abgeht. Auch ist oftmals die Entwicklung des Seelenlebens nicht klar gezeichnet. Die Leidenschaft bricht dann überraschend und unerklärlich hervor. Besonders erwächst in den späteren „Problemnovellen" die Handlung aus dem sprunghaften Tun rätselvoller Frauennaturen und aus absonderlichen und willkürlichen Motiven. — Heyses Gedichte, obwohl mehr Erzeugnisse höchster künstlerischer Kultur als reine Naturlaute, enthalten doch gedankenreiche und gefühlstiefe Stücke: die rührenden Kindertotenlieder, die feinen Dichterprofile und Städtebilder, ferner Gedichte wie „Dulde, gedulde dich fein", „Schöne Jugend, scheidest du", „Seele, wie schweifst du", „Hat dich die Liebe berührt". Weniger glücklich war Heyse auf dem Gebiet des Romans und des Dramas. Seinen Dramen fehlte tragische Kraft und Geschlossenheit. Als die besten sind die vaterländisch-volkstümlichen „Colberg" und „Hans Lange" zu nennen. Heyse, der Beherrscher des Rhythmus, der Versform und der Sprache, war ein Übersetzungsmeister: er schuf 5 Bände Umdichtungen aus dem Italienischen und Spanischen.

Der gefeiertste Dichter der „Münchener" war Jos. Victor von **Scheffel** aus Karlsruhe (1826—1886), der in seinen Dichtungen die deutsche Vergangenheit lebendig machen wollte. Im Trompeter von Säkkingen (1853), einem Sang vom Oberrhein, erzählte Scheffel die abenteuerliche Liebesgeschichte des Spielmannes Werner mit Einflechtung von Liedern, Landschaftsschilderungen und Kulturbildern aus der Zeit nach dem 30jähr. Kriege. Der dichterische Wert der romantischen Jugendarbeit ist nicht groß. Die Gestaltenzeichnung ist sehr allgemein und oberflächlich, die Beseitigung des Ehehindernisses und damit die Lösung des Widerstreits ist ziemlich bequem, die sentimentalen Lieder erheben sich kaum über Durchschnittspoesie, die Form steht unter dem Einfluß von Heines „Atta Troll". Scheffels bestes Werk war der kulturgeschichtliche Roman aus dem 10. Jahrh. Ekkehard (1855). Er wuchs aus Scheffels geschichtlicher Forschung, der Übersetzung des Walthariliedes und aus eigenen Herzenserlebnissen hervor. In die Geschichte von der Liebesleidenschaft des Mönches Ekkehard für die Schwabenherzogin Hadwiga mischen sich lebendige Schilderungen geschichtlicher Ereignisse und Zustände (Eindringen der Hunnen, Burg- und Klosterleben u. a.) und der Landschaft am Bodensee. Die Wertschätzung des Romans ist heute zurückgegangen. Wohl bewundern wir noch die Fülle und Frische

der Bilder, gestehen aber nicht zu, daß Scheffels eindringliche wissenschaftliche Forschungen, von denen in den Anmerkungen am Schluß ganz unangebracht Zeugnis abgelegt ist, völlig in dichterische Gestaltung des Zeitraums aufgegangen sind. Die Hauptpersonen sind nicht voll lebendig und nicht aus ihrer Zeit erwachsen — der weltschmerzliche Ekkehard und die seelisch zwiespältige Hadwiga gehören dem 19. Jahrhundert, der Zeit Byrons an —, die strenge Gegenständlichkeit und der altertümelnde Sprachstil der Erzählung ist nicht festgehalten, da der Dichter nach Humoristenart in die Handlung hineinredet. Nach der Vollendung des „Ekkehard" hat Scheffel seine Pläne nicht mehr ausgeführt; nur noch zwei kleinere Erzählungen wurden vollendet. Aus Scheffels Jugendzeit stammt das fröhliche Liederbuch des Kneiphumors „Gaudeamus" (Im schwarzen Walfisch, Alt Heidelberg, Als die Römer frech geworden); ernstere Töne schlug Scheffel in den freien Rhythmen der „Bergpsalmen" an. — Der mit starkem geschichtlichem Sinn ausgerüstete **Hermann Lingg** (1820—1905) versuchte die ganze ostgermanische Wanderung in einem Riesenepos „Die Völkerwanderung" darzustellen, leistete aber Besseres in seinen balladenartigen Geschichtsbildern (Der schwarze Tod, Die Vehme) und besonders in seinen kleinen Gedichten: Immer leiser wird mein Schlummer, Weil du mir zu früh entschwunden. Den Gipfel der allem Volkstümlichen abholden „Bildungs-" oder „Kulturpoesie" bezeichnet Graf **Schack**, der Kunstgelehrte, der Gründer der berühmten Bildersammlung und der meisterhafte Übersetzer des persischen Epikers Firdusi. **Wilhelm Hertz** (1835—1902) bearbeitete Versnovellen altfranzösischer Spielleute im „Spielmannsbuch", erweckte selbständig mittelalterliche Sagenstoffe zu neuem Leben (Hugdietrichs Brautfahrt, Bruder Rausch) und dichtete Gottfrieds „Tristan" und Wolframs „Parzival" vollendet nach. Einzelne Gedichte leben noch von dem mannigfach begabten Julius **Grosse** (Sehnsucht, Lebensüberfluß), von Hans **Hopfen** (die kräftige volksliedmäßige Ballade „Die Sendlinger Bauernschlacht") und dem ruhelosen, im Irrsinn geendeten Schweizer Leinrich **Leuthold**, einem Künstler musikalischer Formgestaltung trotz aller Abhängigkeit von Vorbildern. Wohllaut ist das Kennzeichen seiner Lyrik auch da, wo leidenschaftliche Glut sich in bewegten Rhythmen ausspricht.

Von den „Münchenern" ging der Lyriker Martin **Greif** (1839 bis 1911) aus. Sein eigentliches Gebiet war das kleine Naturbild. Am Volkslied und an Goethe geschult, zeichnete er wie Uhland und Mörike schlichte und feine Naturstimmungen, wußte in diesen Stimmungsbildern die Natur zu beseelen und die leisesten Eindrücke und Gefühlsregungen in ein paar kurzen, zarten Versen festzuhalten. Das Prachtstück „Vor der Ernte" zeigt seine Kunst: es zeichnet in kurzen Strichen ein Bild der unter der Sommerglut zitternden Reife, wie ein

Hauch steigen die Gefühle auf und verdämmern wieder. Zu den besten Stücken gehören ferner: Hymnus an den Mond, Hochsommernacht, Die einsame Wolke, Sonnenuntergang, Hoher Mittag am Meer, Herbstgefühl. Von seinen volkstümlichen Balladen und Romanzen seien genannt: Das klagende Lied, Die Verlassene, Die Kristallkönigin.

Selbständig waren der Tiroler Hermann von Gilm und der Niederösterreicher Robert **Hamerling** (1830—89), der durch „Ahasver in Rom" und „Der König von Sion" bekannt wurde. Beide Epen blendeten durch farbenleuchtende Schilderungen und klingende Sprache. Ahasver will den Sturz des Heidentums durch das Christentum darstellen, enthält prunkvolle Bilder aus dem genußsüchtigen Rom unter Nero, ist aber zu sehr mit gedankenhaften Erörterungen beladen. Höher steht Der König von Sion (= Johann von Leyden), der das Treiben der Wiedertäufer in Münster schildert. Eine höchst witzige Satire auf den Erwerbsgeist seiner — und auch unserer — Zeit ist sein etwas an Atta Troll erinnerndes Epos Homunkulus, das neben den autobiographischen „Stationen meiner Lebenspilgerschaft" dem Dichter aufrichtige Bewunderer zuführen könnte.

52. Vollendung des poetischen Realismus: Die Dramatiker Hebbel und Ludwig

1. Friedrich **Hebbel** wurde 1813 im holsteinischen Flecken Wesselburen als Sohn eines um Tagelohn arbeitenden Maurers geboren und verlebte in schwerer Not eine freudenleere Jugend unter einem Vater, bei dem die Armut die Stelle der Seele eingenommen hatte („Meine Kindheit"). Nach der Konfirmation stand Hebbel 8 Jahre lang beim Kirchspielvogt als Schreiber in unwürdigen Diensten, befreite sich mit Hilfe Hamburger Gönner aus der drückenden Enge Wesselburens und vertauschte den Wesselburner Gesindetisch mit den Hamburger Freitischen. Von Hamburg aus ging Hebbel zum Studium nach Heidelberg und München. Hier brachte er die trübste Zeit seines Lebens zu, gequält von inneren Kämpfen und vom Zweifel an seinem Dichtertum, vor dem Verhungern durch die Liebe der treuen Elise Lensing zu Hamburg bewahrt. Von München wanderte er wie ein Handwerksbursche nach Hamburg zurück, schrieb dort seine ersten Dramen „Judith" (1840) und „Genoveva" und erhielt 1843 vom dänischen Könige Christian VIII. eine Reiseunterstützung auf zwei Jahre. Er fuhr nach Paris und Rom, kam auf der Heimreise krank und abgerissen in Wien an, wurde dort wie durch ein Wunder festgehalten und befreite sich durch die Heirat mit der Hofburgschauspielerin Christine Enghaus von innerer und äußerer Not. Er gelangte nun endlich zu Ruhe und Gleichmaß, schuf seine Meisterwerke, starb aber schon 1863, nur 50 Jahre alt. Die früheren Entbehrungen hatten diesen Sieger über das Leben, diesen steten Ringer

um sein dichterisches Dasein in schmerzhaftes Leiden und frühen Tod gestürzt. — Hebbel war in der Niedrigkeit, im Kampf mit dem Elend zu schroffer Selbständigkeit gereift. Seine Persönlichkeit war eine Mischung von Leidenschaftlichkeit und grübelnder Verstandeskälte, sie barg Gefühlsweichheit unter rauher Schale und behielt wie Hebbels Kunst etwas Schwerflüssiges und Herbes.

Hebbels Werke: a) Dramen. — Die jugendlich überschäumende Kraft Hebbels brach 1840 gleichsam vulkanisch in der **Judith** hervor. Das Drama vertiefte die biblische Erzählung zu einer Seelentragödie: Judith will, über ihren Kreis hinausverlangend, als gottgesandte Retterin den Belagerer ihrer Vaterstadt Bethulien, Holofernes, töten, aber die mystisch verzückte Botin Jahwes wird ihrer Aufgabe ungetreu und mordet Holofernes nicht mehr als Werkzeug Gottes, sondern aus persönlicher Rache als ein in seiner Menschheit beleidigtes und in seiner Schwäche ausgenutztes Weib. Holofernes wird in seiner grotesken Verblendung dahingestreckt, auch für die gebrochene Judith wird der Tod Sühne und Erlösung sein. Das Jugenddrama hat seine Mängel (Zeichnung des Holofernes, Spitzfindigkeit der seelischen Voraussetzungen in Judith, unnötige Reflexionen), zeigt aber den echten Dramatiker durch den Zug ins Große, die sichere Bühnenbeherrschung und die meisterhaften Volksszenen. — Die Genoveva (1841) ist dichterisch schöner, aber als mehr episch-lyrisches Werk dramatisch schwächer als die „Judith". Der Grundgedanke ist die Erlösung vom Bösen durch das Heilige. Breitgezeichnete Stimmungen und Reden der Hauptgestalt Golo und psychologische Zergliederungen zersprengen die Handlung. — In Paris entstand 1844 die soziale Gegenwartstragödie **Maria Magdalena**, ein düsteres Bild aus dem Kleinbürgertum. Das Werk behandelt das Schicksal der Tischlerstochter Klara, die teils aus Verzweiflung und Trotz, teils aus Schwäche und Beugung unter das Herkommen gefehlt hat und wegen dieser Schuld erbarmungslos zum Selbstmord getrieben wird. Ein Menschenleben geht an der Enge der Anschauungen zugrunde: alle Personen beugen sich ohne Nachdenken darüber, ob auch eine andere möglich, der herkömmlichen Lebensform. Klara ist in den Verhältnissen wie eingemauert, der Gedanke an eigenes Recht, an die Freiheit des Einzelmenschen ist ihr fremd. Noch starrer verkörpert sich das sklavische Festhalten an der alten Lebensregel im Meister Anton, der sich starrsinnig an seinen Begriff der Ehrbarkeit klammert, trotzdem alle seine Anschauungen vor der Wirklichkeit zusammenbrechen. Das Herkömmliche bedeutet für alle diese Menschen die Weltordnung, es vernichtet viel wertvolles Menschliche, ohne daß etwas Höheres und Besseres an die Stelle der zusammengebrochenen Moral tritt. Weil das ganze Elend nur in dieser Stickluft, nur bei diesen gebundenen Menschen möglich ist, fehlt dem Fall die allgemein menschliche Bedeutung. Und weil sich keine Werte zeigen, die die Selbstvernichtung überdauern, ist der Eindruck des Werkes auch peinigend und bedrückend. Der Schluß ist nicht echt tragisch, er löst ohnmächtige Empörung, nicht tragische Erhebung im Hörer aus. Geschichtlich wichtig ist das Werk für die Weiterentwicklung der bürgerlichen Tragödie nach Schillers „Kabale und Liebe". Schiller hatte den Widerstreit, den Zeitumständen gemäß, noch aus dem Gegensatz der Stände entwickelt, Hebbel läßt ihn aus den inneren Gebrechen der kleinbürger-

lichen Gesellschaft hervorgehen. Als Drama von der ausnahmslosen Gebundenheit an die Umwelt ist das Werk ein Vorläufer der naturalistischen Dramen der letzten Jahrzehnte. Wie die naturalistischen Trauerspiele erhebt sich auch „Maria Magdalena" nicht zur Höhe der reinen Tragödie. Die Menschen sind durch die Enge geformt, die Handlung ist auf die Beschränktheit zufälliger menschlicher Verhältnisse gegründet, der Konflikt macht daher den Eindruck des Zufälligen und nicht des Notwendigen. Auch die lebendigste Zeichnung der Charaktere und Verhältnisse kann nur für einen Augenblick den Eindruck scheinbarer Notwendigkeit erwecken. Dagegen zeigt das reine Trauerspiel die großen Lebensgewalten, das „gigantische Schicksal" hinter der Weltwirklichkeit; seine Helden sind nicht Erzeugnisse der Verhältnisse, sondern erheben sich durch willenskräftigen und bedeutsamen Kampf über die Gebundenheit, seine Handlung gründet sich nicht auf die Begrenztheit der zufälligen Umwelt, sondern der Menschennatur, und seine Wirkung ist erhebend. — Hebbels künstlerische Fortschritte: Das Werk ist „ganz Bild, nirgends Gedanke". Straff und notwendig schreitet die Handlung fort, und meisterhaft ist die „analytische Technik" angewandt, die nur die letzten Stufen des Handlungsverlaufes vorführt und die ersten Stufen allmählich rückschauend enthüllt.

Wie die meisten unserer großen Dramatiker machte auch Hebbel eine Entwicklung vom stürmischen, mehr naturalistischen Jugendschaffen zu einer durch Verinnerlichung und Maß geläuterten Kunst durch. Die Not des Lebens, das mühevolle Ringen nach Selbstbildung, die ungezügelte Leidenschaftlichkeit, der Hang zum Gewaltsamen und Schroffen, die Sucht nach fremdartigen seelischen Voraussetzungen und nach Reflexion: all diese Tatsachen hatten auf die Jugendwerke ihre Schatten geworfen. Als aber Hebbel in Wien Ruhe und Klarheit in sich fand, kam auch für sein Schaffen die Zeit der Reife. Er wählte fortan geschichtliche oder sagenhafte Stoffe, bettete das Einzelgeschehen in die Weltentwicklung ein und stellte es oft in einen Wendepunkt der Geschichte, weil hier die Anschauungen verschiedener Zeitalter aufeinanderprallten und dadurch tragische Kämpfe herbeiführten, in denen sich die ewigen Gesetze enthüllten. Das erste Werk auf diesem Wege war 1848 **„Herodes und Mariamne"**, ein Ehedrama aus dem Hause des Herodes mit weltgeschichtlichem Hintergrund. Herodes ist ursprünglich zu allem Großen und Edlen angelegt. Da er aber auf vulkanischem Boden steht, da ihm selbst in seiner Familie der Verrat auflauert, wird er argwöhnisch gegen seine Umgebung und selbst gegen seine Gattin Mariamne, deren Liebe bislang das einzig Feste im Chaos war. Als er sich vor Antonius verantworten muß und dadurch in Lebensgefahr gerät, fordert er mißtrauisch von Mariamne den Schwur, ihm in den Tod zu folgen, falls er sterbe. Die stolze Makkabäerin, die längst beschlossen hatte, sich gegebenenfalls freiwillig aus Liebe zu töten, die schrankenloses Vertrauen für ihre opferbereite Liebe verlangt, ver-

weigert den Schwur. Und nun offenbart sich des Herodes Anschauung, die Menschen als Dinge zu werten, über die er Bestimmungsrecht besitzt. Eifersüchtig stellt er Mariamne unter das Schwert. Die Königin erfährt den Blutbefehl, fühlt sich ihres Selbstbestimmungsrechtes beraubt und zum Opfertier, zur Sache erniedrigt. Einmal will sie dem Gatten vergeben, da der Befehl vielleicht aus einmaliger, unbedachter Aufwallung der Leidenschaft geflossen ist. Als Herodes zum zweitenmal fort muß und dieses Mal die Todesgefahr des Krieges über seinem Haupte schwebt, hofft Mariamne, daß der Befehl sich nicht wiederhole und sie dadurch Gewißheit über das Vertrauen des Herodes zu ihr erlange. Aber der durch Argwohn verblendete Herodes glaubt, daß Mariamne seinen Tod ersehne und stellt sie wieder unter das Schwert. Als Mariamne den zweiten Blutbefehl vernimmt, bleibt ihr keine Wahl. Sie täuscht dem heimkehrenden Herodes durch ein rauschendes Fest Freude über seinen angeblichen Untergang vor und geht schweigend in den Tod, da sie an der Seite des grausamen Despoten nicht weiterleben kann. Herodes erfährt die Wahrheit und bricht zusammen, als ihm die Geburt des Heilands und neuen Königs verkündet wird. So rächt sich der Frevel an der Achtung vor dem Menschenbild. Die alte heidnisch-jüdische Welt stürzt, die christliche mit ihrer Verkündigung der Innerlichkeit und Menschenwürde steigt herauf, und das Wüten des Herodes vermag ihren Sieg nicht aufzuhalten. Der großartige geschichtliche Hintergrund des Familiendramas umfaßt die ganze damalige Welt, um die Antonius und Oktavian streiten. Durch dieses Trauerspiel von der Hoheit menschlicher Persönlichkeit stellte sich Hebbel in die Reihe der großen Dramatiker.

Freilich besitzt das Stück auch seine Mängel: die mehr dem Kunstverstand entsprungene Mariamne kommt uns nicht lebendig nahe; Einzelgespräche nehmen das spätere Geschehen vorweg; das Erscheinen der 3 Könige am Schluß wächst nicht organisch aus dem Stücke heraus und ist unnötig; die Personen spielen teilweis neben-, nicht miteinander und reden manchmal aneinander vorbei; die Entdeckung des ersten Blutbefehls wirkt künstlich erzwungen; in der Sprache finden sich prosaische Wendungen.

Die Höhe seines Schaffens erreichte Hebbel 1851 mit der **Agnes Bernauer.** Sie behandelt das Schicksal der schönen Augsburger Baderstochter, die sich heimlich dem jungen Herzog Albrecht von Bayern vermählte, aber von dessen Vater Ernst 1435 bei Straubing in der Donau ertränkt wurde. Vater und Sohn versöhnten sich ein Jahr nach dem Tode der Agnes. Hebbel schloß sich an diese geschichtlichen Tatsachen an. Er wollte aber den „Engel von Augsburg" nicht einen rührenden, durch List, Tücke oder Rache herbeigeführten Tod sterben lassen, sondern hinter den Tatsachen das gesetzmäßige Walten der Notwendigkeit aufzeigen, den Tod also als einen unvermeidlichen darstellen. Um dieses Ziel zu erreichen,

benutzte er zwei Motive: ein politisches vom Zerschellen des sich auflehnenden Einzelmenschen am Staat und ein poetisches von der Tragik der Schönheit. Albrecht, von seiner Leidenschaft und seinem Eigenwillen bestimmt, macht Agnes zur Herzogin ohne zu bedenken, daß das Volk das Königtum mit einem Glanz umkleidet, der über alles gewöhnliche Menschenwesen erhöht, und daß es nicht Seinesgleichen, sondern nur Menschen fürstlichen Geblütes auf dem Königsthrone sehen will. Wegen der Heirat entzweit sich Albrecht mit seinem Vater. Dieser vertritt die Fürstenpflicht und den Staatsgedanken, in ihm siegt der Fürst über den Vater und den Menschen. Nachdem er alle Mittel zur unblutigen Lösung der Ehe versucht hat und nachdem der für Albrecht eingesetzte Nachfolger gestorben ist, wird die Vernichtung der schuldlosen Agnes zur Notwendigkeit. Herzog Ernst muß das Staatsgefüge schützen, dem Volke den Frieden bewahren und die Zerrissenheit des Landes enden. Blutenden Herzens erfüllt er seine Pflicht, und Agnes geht in den Tod, nachdem sie ihr letztes Rettungsmittel — Verzicht auf die Ehe und Zuflucht im Kloster — zurückgewiesen. Durch diese Zurückweisung erhebt sie sich von einer liebenswerten zu einer sittlichen Persönlichkeit, sie handelt frei und bleibt sich selber getreu bis in den Tod. Und so fällt sie als „das reinste Opfer, das der Notwendigkeit je gebracht ist", als ein Opfer für das Gedeihen des Landes und für das Leben vieler Untertanen. Albrecht erhebt die Fahne des Aufruhrs, aber Ernst bändigt den Rebellen, indem er — ein feines Mittel — die tote Schwiegertochter anerkennt, dem Sohne die Regierung übergibt und ihn zum Richter über den Vater macht. Nun wird Albrecht zu fürstlicher Pflichterfüllung heranreifen und seinen Vater verstehen lernen, der dem Staatsgedanken das menschliche Fühlen aufopferte und die Pflicht bis zur Selbstüberwindung, ja Selbstvernichtung, erfüllte, er wird imstande sein, für die in ihrer sittlichen Berechtigung erkannten Staatsidee auf sein persönliches Glück zu verzichten. Hinter dem Kampf zwischen Vater und Sohn steht das bunte mittelalterliche Leben und Treiben. Wundervoll sind die Gestalten gezeichnet, lebendig die Einzelzüge und Nebenszenen, reizvoll die Szenen auf Dohburg, geschlossen und klar ist der Bau, einfach und schlicht die Sprache, nirgends ist ein Zuviel, nirgends findet sich ein vorausgreifendes Selbstgespräch, nirgends Reflexion.

„Agnes Bernauer" ist ein Trauerspiel mit dem tragischen Urthema vom Kampf des endlichen, persönlichen Wollens mit unendlichen Daseinsordnungen, ein Trauerspiel im Schillerschen Sinne vom Sieg der Pflicht über persönliche Neigungen und Triebe, ein Kampf zwischen zwei Werten und — bei der Hauptperson Ernst — mit inneren und äußeren Widerständen. Wie bei Thekla und Max Piccolomini im „Wallenstein" ist auch hier für die Schönheit kein Raum auf der Erde. Mit Kleists „Prinzen von Homburg" teilt das Werk das Thema vom Widerstreit

des Gefühls und des Einzelwillens mit dem Staatsgedanken, ferner das Mittel, den Helden zum Richter über die Handlungsweise des Gegners zu machen. Auch Grillparzers „Jüdin von Toledo" behandelt den Untergang eines Weibes um des Staatswohles willen. Der Tod der Agnes ist besser begründet als der der Jüdin Rahel, da diese mehr als Opfer der eifersüchtigen Königin fällt. Freilich wirkt auch die Beseitigung der Agnes auf uns eher erkältend als naturnotwendig, weil wir nicht mehr wie Hebbel das Recht des Gefühls dem Recht des Staates gegenüber unbedingt verneinen. Wir vermögen nur schwer unserer Empörung über die Hinmordung eines unschuldigen Weibes, über die Vernichtung reiner Schönheit und edler Menschengüter Herr zu werden und lassen uns durch die Rede des Herzogs Ernst am Schluß nicht ganz überzeugen.

Im Trauerspiel **Gyges und sein Ring** (1854) veredelte Hebbel einen barbarischen und bedenklichen Stoff aus Herodot zu einer Seelentragödie. Die Königin Rhodope, ein Kind Indiens, führt nach indischer Sitte ein weltabgeschlossenes, träumendes und wunschloses Blumenleben und achtet ihre Sitte als göttliche Ordnung. Nur Vater und Gatte dürfen sie unverschleiert erblicken, jeder andere Mann würde sie durch seinen Blick entheiligen und müßte seine Sünde mit dem Tode büßen. Neben Rhodope steht ihr Gatte König Kandaules von Lydien, der letzte Heraklide. Er ist nicht mehr von der heldischen Art seiner Ahnen, er ist ein prächtiger, freisinniger Mensch, der sich leicht über alte Anschauungen und Bräuche hinwegsetzt. So will er den Heraklidenschmuck, den nach altheiliger Sitte der König tragen muß, nicht mehr anlegen, so verletzt er auch Rhodopens Sitte. Er ist stolz auf sein schönes Weib, betrachtet es aber mehr als Besitztum und braucht einen Zeugen, der ihm die Kostbarkeit dieses Eigentums bestätigt. Daher läßt er seinen Gastfreund Gyges heimlich die Schönheit der unverhüllten Rhodope schauen. Rhodope entdeckt, was geschehen. Sie ist zu Tode getroffen, ihr einziger Gedanke ist die Sühne des Frevels und die Reinigung von der Befleckung. Sie zwingt Gyges, Kandaules im Zweikampf zu töten, und vermählt sich dann dem Griechen. So haben nur diejenigen sie erblickt, denen es ziemte. Da sie aber mit dem Mörder ihres ersten Gatten keine eheliche Gemeinschaft haben kann, tötet sie sich nach der entsühnenden Schauvermählung am Altar. — Wie in der „Judith" und in „Herodes und Mariamne" ist hier das Weib zur Sache erniedrigt. Aber diese Verletzung der Persönlichkeit und ihre Strafe wirkt auf uns nicht mit zwingender Notwendigkeit, weil uns Rhodope mit ihrer indischen Sitte fremd und unverständlich ist.

Die indische Sitte ist mit einer ganz bestimmten vergangenen Zeit- und Kulturlage und mit einer begrenzten Landstrecke fest verwachsen, an ein ganz bestimmtes „Milieu" geknüpft. Wegen dieser unlösbaren Verknüpfung büßt der Widerstreit mit dieser Sitte seine Ver-

ständlichkeit und tragische Kraft ein, sobald die Entfernung von jener Kulturlage zu groß wird. Uns erscheint die indische Sitte als eine Übertreibung des weiblichen Schamgefühls, sie kann für uns nicht die Stellung des ewigen Sittengesetzes einnehmen, dessen Verletzung sich erschütternd rächt. Die Zeitlosigkeit des Widerstreits ist die Bedingung für die Wirkung eines Kunstwerkes auch dann noch, wenn die äußere Welt, die das Werk vorführt, seit Jahrhunderten versunken ist. Ein Faust in seinem allgemein menschlichen Ringen um Gott und Welt bleibt ewig jung, eine Rhodope, die in unfreier Gesetzlichkeit im Bann der Sitte steckt, deren ganzer Lebenszweck die äußerliche Erfüllung der Sitte ist, die für diese Lebensanschauung den Gatten und sich selber opfert: sie gehört einer andern Welt an als wir. — Auch Kandaules erhebt sich nicht zur tragischen Persönlichkeit. Ein überragender Mensch, der große Neuerungen versuchen, neue Lebenswerte schaffen wollte, aber bei diesem Versuch an der Stumpfheit der Welt scheiterte: dieses Schicksal könnte uns tragisch erschüttern. Kandaules dagegen will nur, sich über das Gefühl seines Volkes hinwegsetzend, den alten Schmuck nicht mehr tragen. Das ist ein zweckloses und pietätloses Verachten alter Geschichte und alten Glaubens. Kandaules ragt wohl in seinem freieren Denken, nicht aber in seinem Handeln über seine Zeit hervor. Nicht nur unterläßt dieser Epigone die kraftvollen Taten zur Beseitigung des „Schlafes der Welt", die wir nach seinen Worten vermuten müßten, er wertet auch, genau wie seine Zeit, das Weib als Besitztum. Wenn schon Wallenstein trotz seiner schöpferischen Kraft am Alten zerschellt, wie viel eher Kandaules! Das eigentlich Tragische des Werkes beruht im Zusammenbruch der idealen Freundschaft zwischen Kandaules und Gyges. Die beiden Freunde geraten völlig ohne Haß und Bosheit in Gegensatz und müssen sich gegen alle Absicht lediglich um der Sache willen vernichten (Wallenstein — Max Piccolomini, Ernst — Albrecht von Bayern). Trotz dieses tragischen Gehaltes kommt es aber nicht zu tragischer Erhebung und Befreiung, weil die fremdartigen Voraussetzungen der Handlung keine allgemeine Bedeutsamkeit besitzen und weil Kandaules der Größe entbehrt. Aber in der Form kommt das Werk der edlen Einfalt und stillen Größe einer „Iphigenie" oder „Sappho" nahe. Wundervoll ist die Feinheit der Abtönung und der Verknüpfung. Manche Szenen sind meisterhaft; Handlungen und Gespräche der Personen greifen ineinander. Das Geschehen quillt allein aus den Charakteren; der märchenhafte Zauberring dient nur der Erhöhung geheimnisvoll tragischer Stimmung.

Nach siebenjähriger Arbeit vollendete Hebbel 1860 die gewaltigen **Nibelungen,** in denen er den dramatischen Schatz des bewunderten Nibelungenliedes für die Bühne flüssig zu machen unternahm. Hebbel folgte daher „mit schuldiger Ehrfurcht" dem Epos, dessen Schöpfer ihm als „Dramatiker vom Wirbel bis zur Zeh" erschien. Er wollte bei der Umgießung des epischen Werkes die klaffenden Lücken schließen, die Handlung begründen und zu diesem Zwecke die mehr flächenhaften Gestalten seelisch vertiefen, das ungeheure Geschehen auf menschliche Antriebe zurückführen. So zeichnete er an manchen Stellen psychologisch klarer als das alte Lied, z. B. im Charakterbilde Hagens. Andrerseits vertiefte

er aber auch die mythischen Anklänge. Im Liede wird auf die Herkunft der Brunhild nicht eingegangen, und die Beziehungen der Brunhild zu Siegfried erscheinen lückenhaft und widerspruchsvoll. Bei Hebbel stammen Brunhild und Siegfried aus einer mythischen Welt. Brunhild ist eine Göttertochter, beschenkt mit der Gabe der Weissagung. Wenn sie den Balmungschwinger Siegfried erwirbt, wird sie schicksalslos, doch schicksalskundig über die Erde herrschen. Der Flammensee um ihre Burg erlosch, als Siegfried in der Nebelkappe am Rande des Sees umkehrte. Siegfried und Brunhild erscheinen nach Hagens Worten durch einen Zauber verbunden: die letzte Riesin wird ohne Lust und Wahl zum letzten Riesen getrieben. Gegen diese mythische Zusammenknüpfung von Siegfried und Brunhild stößt sich hart die wirkliche Welt, in der beide als sterbliche Menschen leben und nach durchaus natürlichen Beweggründen handeln. Nach dem Tode Siegfrieds erscheint Brunhild wieder als übermenschliches Wesen (Rache I, 2). Siegfried und Brunhild bleiben uns fremd, weil sie zu sehr der mythischen Welt angehören. Wie das Mythische hat Hebbel auch das Wunderbare aufgenommen und gesteigert: der Lindwurm wird zu einem grotesken Ungeheuer, Siegfried wirft mit übermenschlicher Kraft Felsblöcke durch die Burgmauer, Dietrich reißt eine Eiche aus. Und dabei sehen wir diese mit Riesenkräften ausgestatteten Menschen in ihrer Leibhaftigkeit auf der Bühne: eine arge Störung für unsern Wirklichkeitssinn, der menschliche Wesen auf der Bühne verlangt. Die Verquickung des Mythischen und Wunderbaren mit dem Wirklichen ist störend. Nebenpersonen wie der hilflose Gunther und die leblose Ute bleiben uns ebenso fremd wie die mythischen Hauptpersonen. Der tiefere Grund dieser Mängel liegt nicht in Hebbels Können, sondern in der Schwierigkeit, mythisch-sagenhafte Stoffe so mit neuem Lebensgehalt zu füllen, daß unser verfeinertes psychologisches Empfinden befriedigt wird. Mythus und heutige Seelenkunde bilden einen Gegensatz, der kaum zu überbrücken ist. — Der enge Anschluß Hebbels an das Lied war die Ursache der epischen Züge des Dramas: Reden, Beschreibungen und Berichte, die mythische Vorgeschichte der Brunhild (Tod I), das Nebeneinander der Szenen im Tod III, die Rüdigerszene, die Auftritte mit Etzel und Dietrich in „Kriemhilds Rache". Wie „Herodes und Mariamne" und „Gyges" in Wendezeiten der Kulturentwicklung hineingestellt waren, sollten auch die „Nibelungen" den Übergang vom Mythischen zum Menschlichen, von der Sage zur Geschichte, vom absterbenden Heidentum zum Christentum als Hintergrund besitzen. Am Schlusse eröffnet sich ein weltgeschichtlicher Ausblick: die Vertreter des ungebändigten Heidentums, die zur Furie erwachsene Kriemhild und der dämonisch-düstere Hagen, gehen unter, und der demütige Dietrich führt die Herrschaft in Christi

Namen weiter, die neue Weltanschauung der Selbstüberwindung, Milde und Innerlichkeit siegt. Hebbel hat bei seiner Nachzeichnung die christlichen Zutaten des Liedes vermehrt, aber doch den Eindruck nicht verwischen können, daß diese Beigaben zum heidnischen Wesen der Handlung nicht passen. Daher erscheint auch die Schlußzeile „Im Namen dessen ..." als unerwartetes, unorganisches Anhängsel zum Thema von Kriemhilds Rache. Der Kultur- und Weltanschauungsgegensatz verdunkelt das wuchtige Hauptmotiv und ist zu inhaltsreich, um mit einigen eingestreuten Szenen und einer Schlußzeile genügend herausgearbeitet zu sein.

Bei dem Blick auf die angeführten Mängel können wir von den „Nibelungen" wie von allen Werken Hebbels das Wort anführen, das der Dichter bei einer Besprechung des „Käthchen von Heilbronn" aussprach: „Ich werde nie zum Frühling sagen: Verzeihen Sie, Sie haben dort ein welkes Blatt. Oder zum Herbst: Nehmen Sie es ja nicht übel, aber dieser Apfel ist nur zur Hälfte rot!" Denn bewundernswert bleibt immerhin Hebbels Kraft der dramatischen Gestaltung und großartigen Linienführung. Soll man die schönsten Stücke des gewaltigen Werkes aufzählen, so nennen wir: die Blumenszene bei der Ankunft Brunhilds in Worms, die Domszene, den Mordplan, den Schluß von „Siegfr. Tod", Kriemhilds Anrufung des Gerichts, die Bechlarnszene, den Schlußakt der „Rache".

Ein merkwürdiges Geschick wollte, daß Hebbel wie Schiller über der Arbeit an einem Demetrius starb.

Hebbels Ansichten vom Drama. — Nach Hebbels Meinung soll die dramatische Kunst den Weltzustand ergründen und als „realisierte Philosophie" symbolisch das Rätsel des Daseins, das Weltgeheimnis deuten. Der Dichter blickt in die verborgenen Räderwerke des Weltenganges hinein und spiegelt das Erschaute in seinen Werken. Diese Anschauung Hebbels war bestimmt durch das metaphysische, an die Philosophie Hegels und Schellings gemahnende Weltbild des Dichters. Ein höchstes Weltgesetz, das zugleich Bedingung und Ideal des Seienden, also Idee der Sittlichkeit ist, steht über und hinter allem Geschehen. In der wirklichen Welt erblickt man aber nur Widerspruch, Zwiespalt zwischen Erscheinungen und Menschen. Diese stehen sich kämpfend und in der Entwicklung einander ablösend gegenüber. Jeder glaubt in diesem Kampfe recht zu haben, und so zerstören sich die Kreise gegenseitig, weil eben die Widersprüche des Lebens unlösbar, die Kämpfe unentscheidbar sind. Wir wissen, daß dem „Dualismus", dem Widerspruch zwischen allen Lebenserscheinungen, eine ideale Einheit zugrunde liegt, aber wir kennen diese höchste Idee nicht. Allein der Gegensatz zwischen der unendlichen Idee und der endlichen Erscheinung, zwischen Sollen und Sein, zwischen dem Ganzen und dem Einzelmenschen bildet für uns den Lebensprozeß, den das Drama schonungslos, ohne alle Idealisierung darstellen soll. Das Drama kann daher keine harmonisch abgeschlossene Handlung besitzen. Die tragische Schuld des Einzelmenschen wurzelt

im „Dualismus". Seinem Selbstbehauptungstriebe folgend, sucht der einzelne, sich vom Ganzen, von der Idee loszulösen, für sich zu bestehen und sein Ich auszudehnen. Dieses Wollen ist Grenzüberschreitung, Schuld, weil das Einzelwesen sich stärker geltend machen und über die andern mehr hervorragen will, als es die Welt verträgt. Nicht im Inhalte des Willens liegt die Schuld; es ist völlig gleichgültig, ob das Bestreben des Einzelmenschen gut oder böse ist. Niemals ist also ein Vergehen im moralischen Sinne die Schuld, sondern der tragische Verlauf ist allein dieser: Der einzelne gerät bei Lebensbetätigungen, die über das Alltägliche hinausragen, mit den stärkeren Lebensformen und der Gesamtheit in Widerstreit und verletzt dabei das Weltgesetz. Er kann sich mit dem Ganzen wieder vereinigen, indem er durch den Tod seine Individualität aufgibt. Da aber die Weltentwicklung wiederum kraftvoller Individualitäten bedarf, so muß der einzelne gleichsam als tragisches Opfer für die Entwicklung der Welt Dinge vollbringen, die ihn vernichten. Diese Anschauungen Hebbels müßten zum unversöhnlichsten Pessimismus, zur trostlosesten Untätigkeit führen, wenn Hebbel nicht als lebenbejahendes Gegengewicht die Meinung ausgesprochen hätte, daß der Mensch nur durch kraftvolles Tun der Gottheit näherkommen könne und daß die Entwicklung der Menschheit über die Gebundenheit an den „Dualismus" hinaus zur Versöhnung zwischen Idee und Erscheinung führen müsse. Diesen Weg solle die Kunst aufzeigen, weil der Dichter allein unter allen Sterblichen die Weltentwicklung erschaue und dadurch seiner dramatischen Handlung den nötigen Ideenhintergrund geben könne. Hebbel beabsichtigte selber, in seinen Dramen eine geschlossene Kette zu liefern, um von der Vergangenheit bis zur Zukunft den Welt- und Menschenzustand in seinem Verhältnis zur unwandelbaren Idee aufzuzeigen.

Diese metaphysische Anschauungen hatte sich Hebbel bis um 1844 allmählich gebildet. Von ihrem Wachstum zeugen Briefe und der Aufsatz „Mein Wort über das Drama", ihre volle Entfaltung erfolgte 1844 in der Vorrede zur „Maria Magdalena". Hebbel hat auch späterhin seine Gedanken vom Dualismus und vom Weltgesetz festgehalten, dem Dichter aber nicht mehr die Ausnahmestellung eines Deuters des Weltgesetzes zugewiesen und nicht mehr so stark die Reflexion zu ungunsten des dichterischen Schauens betont. Hebbels Gedankenarbeit ist wesentlich für die Vervollständigung seines Bildes, aber nicht bedeutungsvoll für die Dauer, die Wirkung und den Wert seiner Dramen. Freilich verrät sich der über seelische und kulturgeschichtliche Probleme grübelnde Hebbel manchmal in seinen Werken, im ganzen sind diese jedoch keine Ideendichtungen, sondern mit lebendiger Phantasie geschaute und völlig ohne das metaphysische Weltbild verständliche Schöpfungen. Hebbels Lehre befreite von der üblichen Auffassung der „tragischen Schuld" im sittlichen Sinne; sie beschäftigte sich aber gar nicht mit der Hauptfrage, wie durch Vorführung von Leiden im Hörer Erhebung und ästhetische Lust ausgelöst wird. So bedeuten auch Hebbels Anschauungen keinen unvergänglichen Gewinn für unsere Ästhetik. Doch bleiben Hebbels Briefe und Tagebücher stets herrliche Zeugnisse vom Streben eines gedankentiefen Geistes. Vorbildlich ist Hebbel durch die Höhe seiner Kunstauffassung: seine Kunst wollte gewaltige Probleme lösen und hinter dem Wechsel des Lebens das Ewige aufzeigen, sie verkündete in der Selbstbehauptung ungebrochener

Persönlichkeiten auch ideale Werte. Mariamne, Rhodope und Hagen gehen in den Tod, um sich selber treu zu bleiben, um ihren Wert nicht einzubüßen. Sie folgen Hebbels Losung: Wirf weg, damit du nicht verlierst!

b) **Gedichte Hebbels.** Nur ein Teil der oft schwerflüssigen, mit grübelnder Reflexion belasteten Lyrik Hebbels gehört zum besten Besitz unserer Dichtung. Manchmal gelang es Hebbel, seine tiefsten Gedanken und Gefühle durch dichterisches Schauen in bildmäßige Anschauung einzukleiden. So in „Zwei Wanderer" und „Die Weihe der Nacht", so auch im rein lyrischen „Ich und Du", im „Nachtlied", „Abendgefühl", „Nachtgefühl", „Sommerbild", „Herbstbild" und in der „Dämmerempfindung". Das inbrünstig um einen Tropfen Glück flehende „Gebet" schrieb Hebbel, als er auf die Hilfe des dänischen Königs wartete. Zu den besten epischen Gedichten gehören die Jugenderinnerungen „Bubensonntag" und „Großmutter" und die balladenhaften „Das Kind am Brunnen", „Das Kind", der grausige „Haideknabe" und die poetische Erzählung „Das alte Haus".

2. Der Thüringer Otto **Ludwig** (geb. 1813, gest. nach langer, qualvoller Krankheit in Dürftigkeit zu Dresden 1865) strebte wie Hebbel nach einer zeitgemäßen und vollwichtigen Tragödie, stand aber an dramatischer Kraft hinter Hebbel zurück. War Hebbels Realismus, von der „Maria Magdalena" abgesehen, darauf gerichtet, im Einzelkampf schonungslos die Widersprüche des Daseins zu enthüllen (in der „Judith" z. B. den ewigen Gegensatz der Geschlechter), war er also durch eine metaphysische Idee eingeengt, so bestand Ludwigs realistischere Kunst in der wirklichkeitstreuen, dabei aber stimmungsstarken Zeichnung des Zuständlichen in Natur und Volkstum. Ludwig verneinte den Idealismus, der über die reine Beobachtung der Wirklichkeit hinausführte und in diese bestimmte Tendenzen hineintrug, er warf dem verhaßten Schiller vor, das wirkliche Aussehen der Welt gefälscht, jugendliche Illusionen gestärkt und die Hörer durch hinzugetane Sentenzen und schöne Reden geblendet zu haben. Ludwig wollte nach dem Grundsatz „Nichts ist häßlich, wenn es nur an seiner rechten Stelle steht" die Wirklichkeit unverfälscht wiedergeben und erließ 1849 seine „Kriegserklärung gegen die Unnatur und die konventionellen Manieren unserer jetzigen Theaterpoesie", das bürgerliche Trauerspiel **Der Erbförster.**

Das Stück beginnt mit einem friedlichen Bilde, nämlich mit der Vorbereitung zur Verlobung des jungen Stein mit der Tochter des Erbförsters Ulrich. Aber jäh endet der Friede, als die befreundeten Väter wegen der Abholzung in Streit geraten. Der „Instinktmensch" Ulrich widersetzt sich der Abholzung, weil er sie nicht für richtig hält. Er verkennt das Bestimmungsrecht, das Stein über sein Eigentum besitzt, bleibt starrsinnig auf seiner Meinung bestehen, löst die Verlobung der Kinder und führt durch seine Rechthaberei das Unheil herbei. Durch allerhand Verwicklungen gerät er in den Irrtum, daß der junge Stein seinen Sohn erschossen habe. Er beschließt, Rache zu nehmen, tötet aber seine

Tochter, die sich vor ihren Verlobten wirft, und macht darauf seinem Leben ein Ende. — Das Werk besitzt Ähnlichkeit mit der „Familie Schroffenstein" von Kleist: auch hier handelt es sich um einen Zwist zwischen zwei befreundeten Familien, deren Kinder sich lieben; auch hier folgt das Unglück aus leidenschaftlicher Verbohrtheit, aus Schicksalstücke und Mißverständnissen, nicht aus tragischer Notwendigkeit; auch hier hinterläßt die Selbstzerstörung einen peinigenden, niederdrückenden Eindruck, weil sich keine Werte zeigen, die die Vernichtung überdauern. Wir vermögen den „Erbförster" nicht als reine Tragödie anzusehen. Sein Widerstreit, aus einer für uns unwichtigen Angelegenheit entsprossen, ist nur in der Enge, nur in einer Welt menschlicher Beschränktheit möglich; keine großen Lebensgewalten ragen in diese Wirklichkeit hinein. Das Zufällige des Widerstreits wird durch die Zeichnung der Hauptgestalt verdeckt, eine Zeichnung so lebendig, daß in uns scheinbar der Eindruck der Notwendigkeit erzeugt wird. Ludwig nannte den plastischen Trieb das Entschiedenste seines Wesens. Er strebte danach, jeder Gestalt volle Rundung, jeder Szene volles Leben zu geben. Daher arbeitete er die Gestalt des Erbförsters so greifbar deutlich und lebendig heraus, daher stattete er, unterstützt von seiner unerschöpflichen Phantasie, die Szenen mit einer Fülle feiner Einzelzüge aus. Ludwigs Streben war aber nicht nur die Verlebendigung des einzelnen, sondern auch die Erzeugung von Stimmung. Die Dichtung, meinte er, solle zu Stimmungen hinführen; die Fülle und die Ganzheit der Stimmung machten den Dichter aus. Diese Stimmung ist auch im „Erbförster" in einzigartiger Weise erreicht. Der Wald und das Waldleben rauscht in die Handlung hinein, man spürt fast das Wehen der Waldluft, und die Menschen sind im Walde gereift.

Ludwig beschritt — entgegen seiner mehr epischen Begabung — den Weg vom realistischen Drama zur großen Tragödie. Das erste Zeugnis dieses Ringens um die ideale Tragödie waren **Die Makkabäer** (1852). Sie behandeln in freier Weise die Erhebung des jüdischen Volkes gegen die Syrerherrschaft unter der Führung des Makkabäers Juda. Die Syrer haben in Jerusalem den heidnischen Götzendienst eingeführt. Der schlicht-heldenhafte Juda, von religiöser und vaterländischer Begeisterung ergriffen, befreit die Juden vom syrischen Joch, schlägt die Königskrone aus, weil er nur Priester Jahwes sein will, und weiht den geschändeten Tempel von neuem. Am Anfang und gegen Ende des Dramas tritt neben Juda dessen Mutter Lea als zweite Heldin in den Mittelpunkt. Lea muß im Lager des Antiochus ihre Söhne, da diese wie sie selber ihrem Glauben Treue bewahren und das Opfer für die Heidengötter verweigern, den Feuertod sterben sehen.

Das nach vielem Schwanken zwischen mehreren Entwürfen und nach großer Anstrengung vollendete Werk zerfällt in zwei auseinanderklaffende Einzeltragödien: den Befreiungskampf Judas und die eigentliche Tragödie der leidenschaftlich stolzen, dann gedemütigten und zuletzt zu gewaltiger Größe anwachsenden Lea. An die beiden Haupthand-

lungsreihen schließen sich noch Nebenhandlungen (z. B. Eleazars Abfall und Selbstaufrichtung). Zur Lockerheit des dramatischen Gefüges gesellt sich die Zersplitterung des jüdischen Volkes und verdunkelt das Hauptmotiv vom Glaubenskampf noch mehr. Dem Juda als Vertreter des Gesetzesgeistes stehen zwei Parteien gegenüber: diejenige des Gesetzesbuchstabens, die sich am Sabbat ohne Gegenwehr abschlachten läßt, und diejenige der schwankenden Simeiten, die sich den Hellenisierungsversuchen des Antiochus beugt. Schiller stellte das Schweizervolk im „Tell" als Einheit dar, weil gerade die Geschlossenheit Kraft zur Befreiung gibt, den Befreiungsgedanken mit aller Macht hervortreten läßt und im Hörer die Wertschätzung für das unterdrückte Volk lebhaft erregt. Da in den „Makkabäern" die Parteiungen und die Schattenseiten des jüdischen Volkes — fanatischer Buchstabendienst, Markten um Worte, Schwanken der Überzeugung — stark hervortreten, wird die Einheit des Motivs und die Teilnahme des Zuschauers für die Befreiungssache zerstört. Dem jüdischen Volke fehlt die Größe, und sein Kampf wächst nicht zu einem weltgeschichtlichen Widerstreit aus. Die Schönheiten des Werkes liegen wiederum in der plastischen Herausarbeitung der Gestalten Lea und Juda, in den gewaltigen Erhebungen beim Aufruf zur Befreiung (2. Aufz.) und am Schluß, in der farbenreichen Schilderung des Volkstumes (ruhmreiche Vergangenheit, Spaltung, Zukunftshoffnungen, Glaubensstärke), in der Echtheit der Atmosphäre und der Kraft der Stimmung.

Ludwig war gegen sich — eine unglückliche Veranlagung — ein überstrenger, ja mißtrauischer Kritiker. Ein immer neues Prüfen und Umarbeiten des Geschaffenen, ein stetes Herausholen anderer Entwicklungsmöglichkeiten aus dem Stoff und daher ein immer neues Entwerfen gibt davon Beweis. Besonders als Ludwig im fieberhaften Forschen nach dem Geheimnis des neuen Dramas seine Zuflucht zum vergötterten Shakespeare genommen hatte, belauerte er seine schöpferischen Regungen mit Shakespeareschen Kunstregeln und vernichtete dadurch die Freude und die Sicherheit des Gestaltens. Üppig und schnell arbeitete seine Phantasie und zeigte ihm eine Fülle von Gestalten und Szenen, er aber, an Shakespeare krank, besaß noch weniger als früher die Kraft, seine Gesichte in organische Kunstwerke zu bannen. Über Pläne, Entwürfe und Bruchstücke führte seine dramatische Arbeit nicht mehr hinaus: das Shakespearestudium ließ ihn als Dramatiker zusammenbrechen, und zugleich zerstörte ein qualvolles Leiden seinen Körper.

Im tiefsten Grunde war Ludwigs unentwegtes Ringen um das Drama vergeblich, weil es seine ursprünglich epische Begabung ins dramatische Gebiet ablenkte. Ludwigs Kraft, die Fülle und die plastische Verlebendigung des einzelnen, vernichtete die Einheitlichkeit und den festgefügten Bau seiner dramatischen Schöpfungen. Der Blick, aufs einzelne gerichtet, überschaute nicht zugleich das Ganze. Wo aber eine weniger strenge Dichtform gestattete, den Menschen bis ins einzelne nachzugehen, die Umwelt in ihren Einzelheiten reichhaltig und stimmungskräftig zu zeichnen: da entfaltete sich Ludwigs realistisches

Talent. Und daher gewann Ludwig auf epischem Gebiet mehr Bedeutung als auf dramatischem. Dem Erzähler Ludwig war beschieden, was dem Dramatiker versagt war: bedeutende, auf das Ewige gegründete und einheitliche Werke zu schaffen. Es sind die humorvolle Dorfgeschichte „Die Heiterethei" und die tragische Kleinstadtgeschichte „Zwischen Himmel und Erde". **Die Heiterethei** (1854) erzählt von zwei jungen, einander liebenden, aber durch den angeborenen Trotz ihrer kräftigen Natur und durch Dorfklatsch auseinandergehaltenen Menschen, die sich schließlich nach vielen Bitternissen fürs Leben finden. In dieser Geschichte hat Ludwig eine reiche Fülle, ja Überfülle an Gestalten und Schilderungen. an Kleinmalerei und Einzelzügen ausgestreut. Blut- und lebenstrotzend sind die Menschen des thüringischen Dorfes: die wackere, mutige und starke Heiterethei, die neugierigen, klatschsüchtigen und unfehlbaren „großen Weiber" mit ihren stehenden Redensarten und Gesten, dann all die Nachbarn und „lieben" Nachbarinnen. Selbst das Kleinste gewinnt Leben. Auch die Natur ist beseelt: der Holunderbaum teilt Freude und Leid mit der Heiterethei. Die Dorfgeschichte ist nicht schönfärbend oder lehrhaft; selten finden sich Stellen, wo Gedankenhaftes an die Stelle anschaulicher Gestaltung tritt. Noch bedeutender als diese prächtige Heimatgeschichte ist die Meistererzählung **Zwischen Himmel und Erde** (1855), ein düsteres, erschütterndes Bild aus dem Schieferdeckerhause der thüringischen Kleinstadt. Der neidische Fritz Nettenmair betrügt den älteren Bruder Apollonius um die Braut. Aus dem Betrug erwächst Eifersucht, Bruderhaß und schließlich das Verhängnis: Fritz sucht den Bruder vom schwankenden Dachdeckergerüst des Kirchturmes in die Tiefe zu stürzen, findet dabei aber selbst den Tod. Der allzu gewissenhafte und bedenkliche Apollonius wagt nicht mehr, sein Glück zu begründen, weil der Tod des Bruders zwischen ihm und der Schwägerin steht. An der Seite des fast andächtig verehrten Apollonius lernt auch die Schwägerin verzichten. Meisterhaft ist die Seelenentwicklung der Personen gezeichnet: der alte Nettenmair mit seinem starren Rechtssinn, seinem Mißtrauen und seiner Beobachtung des äußeren Scheins, der leichtlebige, gewissenlose, eitle und gehässige Fritz, der durch die Macht des Bösen folgerichtig zum furchtbaren Verbrechen geführt wird, der fleißige, ernste Apollonius, dessen Sittenstrenge und strenges Rechtlichkeitsgefühl bis zu ängstlicher Selbstquälerei anwächst und der erst nach dem Brande des Turmes durch befreiende Selbstlosigkeit innerlich gesundet. Zwischen Bruderhaß und kleinstädtischer Gebundenheit erfüllt sich ergreifend ein stilles, tiefes Frauenschicksal. Ludwig hat in dieser tragischen Novelle das Leben in seiner Wahrheit und Unbarmherzigkeit geschildert, kunstvollendete Szenen gezeichnet und durch Zurückdämmen der Fülle kleiner Einzelheiten ein geschlossenes, straff fortgeführtes

Werk geschaffen, wenn sich auch das Eingehen auf das einzelne noch in den sorgfältigen Schilderungen des Dachdeckergewerbes und in der Kleinmalerei der Umwelt und der Seelenzustände verrät (z. B. Schilderung des Heimatgefühls bei der Rückkehr des Apollonius zur Vaterstadt).

3. War es Hebbel und Ludwig trotz aller Pfeile und Schleudern eines widrigen Geschicks vergönnt, eine reiche Ernte in die Scheuer zu bringen, so waltete über dem Leben und Schaffen des sich gleichfalls gegen die Unnatur der Schönfärber auflehnenden jüngsten und anscheinend begabtesten der in dem merkwürdigen Kriegsjahr 1813 geborenen Vollblutdichter ein tragisches Verhängnis. Unter geradezu unmöglichen Bedingungen schleuderte Georg **Büchner** (1813—1837) sein erstaunliches Erstlingsdrama „Dantons Tod", in dem er es vermied, sich „vor den Paradegäulen und Eckstehern der Geschichte zu bücken", aus seiner Vulkanseele. — Während der als Bezirksarzt in Darmstadt tätige Vater die Fortsetzung der medizinischen Studien seines auf den Universitäten Straßburg und Gießen vorgebildeten Sohnes streng überwachte, mußte der junge Dichter, der heimlich die Geschichte der französischen Revolution studiert und unter dem Einfluß Weidigs und anderer hessischer Revolutionäre den glänzend geschriebenen „hessischen Landboten" als erstes sozialistisches Flugblatt mit dem aufreizenden Motto „Friede den Hütten! Krieg den Palästen!" in die Welt geschmuggelt hatte und allnächtlich einem Verein radikaler Republikaner präsidierte, täglich seine Verhaftung erwarten. In dieser Lage warf er sein Drama aufs Papier, das durch seine Gestalten an Shakespeares Historien, durch Auflehnung gegen das Althergebrachte mehr an Goethes Götz erinnert als an die zynische Kraftdramatik Grabbes und seiner Nachfolger vom Schlage des Revolutionsdichters Robert Griepenkerl (1810—68). Als Carl Gutzkow, dem der Verfasser seine Schöpfung zur Weitergabe an einen zahlungsfähigen Verleger eingesandt hatte, das Werk (1835) veröffentlichte, hatte er es mit Rücksicht auf die Zensur so grausam verstümmeln müssen, daß der Autor entsetzt war. In dieser Gestalt ist es auf die Nachwelt gekommen. Kaum war übrigens Gutzkow im Besitz des Manuskripts, als der Haftbefehl erlassen wurde, dem Büchner nur mit knapper Not durch die Flucht nach Straßburg ausweichen konnte, wo er in der Nähe seiner Braut den Abschluß seiner Studien in fieberhafter Tätigkeit betrieb. Mit einer Dissertation über das Nervensystem der Fische erlangte er die Doktorwürde und das Recht, sich an der Universität Zürich zu habilitieren, wo er (1836) als Privatdozent für vergleichende Anatomie und für Philosophie zugelassen wurde. Trotz seiner umfassenden Studien hatte Büchner in Straßburg noch Zeit für die Vorarbeiten zu einer Novelle gefunden, die Goethes Jugendbekannten, den Livländer Lenz, zum Helden haben sollte. Leider ist diese durch psychologischen Scharfblick

und glückliche Stimmungsmalerei ausgezeichnete Dichtung ebenso Fragment geblieben wie das erste bürgerliche Drama Woyzeck, in dem mit einer kaum von Wedekind erreichten naturalistischen Gestaltungskraft erschütternd dargetan wird, wie der von einem Tambourmajor hintergangene Offizierbursche seine treulose Geliebte ersticht. Wenn Büchner Ende November 1836 aus Zürich berichtet, daß er „am Tage mit dem Scalpell und die Nacht mit den Büchern sitze", wird verständlich, warum der zum Naturforscher, Philosophen, Historiker, Politiker und besonders zum Dichter Berufene infolge allzu großer Inanspruchnahme seiner Geistesgaben ein halbes Jahr nach seiner Habilitation in einem tödlichen Nervenfieber dreiundzwanzigjährig zusammenbrach. Seine schönsten Verse hat ihm Herwegh als Nachruf gewidmet. In der von seinem Bruder Ludwig, dem Verfasser des materialistischen „Kraft und Stoff"-Buches (1855), veranstalteten Ausgabe seiner Schriften (1850) trat ein satirisches Lustspiel „Leonce und Lena" ans Licht, das etwas an die geistreichelnden Stücke der Romantiker erinnert. Spurlos verschwunden scheint ein Drama zu sein, in dem es sich um Pietro Aretino gehandelt haben soll. So lassen neben dem nun in seiner ersten Fassung wiederhergestellten Danton nur das eines Dostojewski würdige Lenzbruchstück und der erst in unseren Tagen von den Schlacken liebevoller Interpretation gereinigte Woyzecktorso ahnen, was Deutschland an Büchner verloren, der unter den frühvollendeten Günther, Lenz, Heinrich v. Stein, Conradi, Otto Braun u. a. mit seiner überragenden Größe die Bewunderung der Spätergeborenen immer herausfordern wird.

53. Vollendung des Realismus: Erzähler 1850—1870

1. Den Höhepunkt erreichte die realistische Erzählkunst im Züricher **Gottfried Keller** (1819—90). Keller ließ sich in München zum Maler ausbilden, kehrte aber, da seine Begabung nicht ausreichte, als ein mit seinen künstlerischen Plänen Gescheiterter zur Mutter zurück, verbrachte in der Heimat sechs Jahre ohne bestimmte Tätigkeit und ging dann, von seiner Vaterstadt unterstützt, zum Studium nach Heidelberg und Berlin. Hier schuf er seine ersten bedeutenden Werke: 1851—55 den Bildungsroman „Der grüne Heinrich", 1856 den ersten Band der Novellensammlung „Die Leute von Seldwyla", ferner den Plan zu den „Sieben Legenden". Einige Jahre nach der Rückkehr erhielt Keller 1861 das Amt eines Züricher Staatsschreibers und damit endlich eine feste bürgerliche Existenz. 1876 trat er von seinem Amte zurück und widmete sich wieder der dichterischen Tätigkeit. — Die Geschichte seiner Jugendentwicklung gestaltete Keller im **Grünen Heinrich**, löste sie aber von den persönlichen Beziehungen und suchte im Einzelfall ein Abbild der Gesamtheit einer bestimmten Zeit und Kultur zu geben. Das Werk war seine „Dichtung

und Wahrheit" und bedeutete für ihn eine Selbstbefreiung. Ursprünglich war es ein Seitenstück zum „Werther". Der Maler Heinrich Lee scheitert in seinem Streben nach künstlerischem Können und tieferer Weltanschauung und kehrt haltlos in die Heimat zurück. Er kommt gerade zu rechter Zeit, um seine Mutter zu begraben, die der Kummer über das verfehlte Leben ihres Sohnes getötet hat, und geht in Reuequalen geistig und körperlich zugrunde. Diese erste, Kellers ursprüngliches Wesen klar spiegelnde Fassung wurde 1879 neu bearbeitet. Die Umarbeitung hatte den immer noch lockeren Aufbau und manche Einzelheiten künstlerisch gebessert, die Erzählung, oft unter Herabsetzung der Wahrscheinlichkeit des Erzählten, durchweg in die erste Person umgewandelt und den durch Heinrichs Wesen bedingten tragischen Abschluß zu einem versöhnlichen umgebogen. Nicht mehr bricht das Geschehen plötzlich ab, sondern es eröffnet sich ein Ausblick in eine neue Welt: Heinrich trifft bei der Rückkehr seine Mutter noch lebend an, beginnt nach ihrem Tode als Amtmann eine gemeinnützige Wirksamkeit und gelangt, unterstützt von seiner früheren Geliebten Judith, zu männlicher Festigkeit. Keller selber hatte seine frühere Ungebundenheit und Tatenlosigkeit mit den Pflichten seines Staatsschreiberamtes vertauscht und war dieses Tausches zufrieden, und so änderte er den „zupressendunklen Schluß", in dem sein eigenes hoffnungsloses Versinken nachklang, und führte auch Heinrich Lee zu geregelter, befriedigender Arbeit und zu männlicher Stärke. An der Umgestaltung des Schlusses mag auch die lehrhafte Absicht Kellers mitgewirkt haben. Keller, der beim vielgeliebten Schiller „das Gewissen und die Kraft" als unsichtbare Hüter pries, wollte ähnlich wie Gotthelf durch seine Schriften zur Erziehung seines Schweizervolkes beitragen. Der veränderte Schluß des „Grünen Heinrich" sollte der Überzeugung des alten, zur Lebensweisheit gereiften Staatsschreibers Ausdruck geben: Strebt danach, durch nützliche, befriedigende Arbeit zur Festigkeit und zur würdigen Gestaltung des Lebens zu gelangen! Der Roman enthält eine Fülle von Gestalten, Geschehnissen und Abenteuern. Am wertvollsten ist der in der Schweiz spielende, der erlebten Wirklichkeit nahestehende erste und zweite Teil des Buches, das Jugendleben Heinrichs. Dann wird der Roman mehr und mehr zur Dichtung. Erlebnisse aus den Studienjahren zu Heidelberg und Berlin spiegeln sich in der Münchener Zeit des Romans. — Mehr als die „Strickstrumpfform" des Romans paßte für Kellers Begabung die Novelle. Das bewies schon die novellistische Abrundung der einzelnen Episoden des „Grünen Heinrich". Zu epischer Meisterschaft gelangte Keller im ersten seiner Novellenzyklen, den 10 Erzählungen von den **Leuten von Seldwyla** (1. Bd. 1856, 2. Bd. 1874), von den spielerischen, gemütlichen, immer kannegießernden Einwohnern der eine halbe Stunde vom

schiffbaren Flusse angelegten Stadt „irgendwo in der Schweiz". Aber es waren nicht nur Heimatgeschichten, die Keller hier erzählte. Schon Heinrich Lee war nicht bloß Schweizer, sondern verkörperte eine bestimmte Gattung des deutschen Jünglings, ja sein Leben schilderte eine typische Menschenentwicklung. Auch in den „Leuten von Seldwyla" erschaute Keller (wie in den örtlich noch mehr gebundenen „Züricher Novellen") auf dem Heimatboden allgemein menschliche Zustände, so in der Meisternovelle **Romeo und Julia auf dem Dorfe**, die erschütternd von einem unseligen Liebespaar erzählt, das Haß und Verkommenheit der Väter mit dem freiwilligen Tode büßt. Köstliche Schilderungen (die auf dem Acker spielenden Kinder, die Liebenden am Kornfeld, der Sonntag vor dem gemeinsamen Tode), die Lieblichkeit Vrenchens und die schöne Sprache mildern das düstere Bild. Das Gegenstück zu dieser Erzählung sind die **Drei gerechten Kammacher**, eine humorvolle Darstellung äußerer Ehrbarkeit bei innerer Gesinnungslosigkeit, Selbstgerechtigkeit und pfiffiger Selbstsucht. Die drei Gesellen machen einen tragikomischen Wettlauf, um zu entscheiden, wer von ihnen Meister in Seldwyl werden und die „ehr- und tugendsame" Jungfer Züs Bünzlin gewinnen soll. **Frau Regel Amrain und ihr Jüngster** erzählt etwas lehrhaft, wie die tüchtige Frau ihren Sohn Fritz zu männlicher Festigkeit erzieht. „Kleider machen Leute" enthält die abenteuerliche Geschichte eines Schneiders, der für einen polnischen Grafen gehalten wird und eine Amtsratstochter zur Frau gewinnt. Vom „Verlorenen Lachen", das in der Geschichte einer Ehe religiöse Grundfragen behandelt, gehört der Anfang zu den besten Stücken Kellers: die Schilderung des Sängerfestes, auf dem Jucundus seine Frau kennen lernt. „Dietegen" ist ein Kulturbild aus den kleinen Schweizerstaaten des 15. Jahrhunderts. Leitmotiv ist die seit der Kinderzeit währende Liebe zwischen Dietegen und Küngolt.

Geschichtliche Bilder aus seiner Vaterstadt gab Keller 1878 in den **Züricher Novellen.** Die ergötzlichste und gemütvollste derselben ist **Der Landvogt von Greifensee**, die Geschichte von dem fünfmal verliebten, aber durch ein widriges Geschick niemals zur Verheiratung gelangten Landvogt Landolt. Die Einzelbilder der Liebschaften, deren rührendste die zur lieblichen Figura Leu ist, ergeben als Gesamtheit zugleich ein feines Kulturbild vom sittenstrengen Zürich des 18. Jahrhunderts. Von der Anfertigung der Manessischen Liederhandschrift durch den Schreiber Hadlaub, der durch seine Liebe zur schönen Fides zum Minnesänger wird, erzählt die Novelle **Hadlaub**. Besonders schön ist die Eingangsschilderung vom Besuch eines Züricher Chorherrn auf dem Bauernhof der Hadlaub. In der Gegenwart spielt die tüchtige Heimatgeschichte **Das Fähnlein der sieben Aufrechten**. Der junge

Hediger gewinnt trotz aller Widerstände die Braut, als er auf dem eidgenössischen Freischießen zu Aarau 1849 seine Tüchtigkeit und Kraft beweist. Die Schilderung des Schützenfestes ist der Höhepunkt der Erzählung. — Das **Sinngedicht** (1881) enthält eine Rahmennovelle von der Landfahrt eines Naturforschers, der nach einem Logauschen Sinngedicht eine Frau sucht — und endlich findet —, die beim Kuß errötend lacht. In die Rahmenerzählung sind sechs selbständige Novellen eingeschlossen, von denen Regine die beste ist. „Regine" erzählt das Schicksal einer Magd, die eine glückliche Ehe schließt, durch ihre Verwandtschaft mit einem Verbrecher aber in den Tod getrieben wird. — Keller glaubte in alten Heiligengeschichten Spuren einer ursprünglich weltlichen, novellistischen Erzählkunst zu erblicken, die von frommen Schreibern ins Übersinnliche und Kirchliche umgedeutet war. In den **Sieben Legenden,** die zum Köstlichsten und Feinsten seiner Kunst gehören, suchte er anmutig und schalkhaft die menschlichen und weltlichen Motive alter Legenden zu erneuern, und so ergab sich eine entzückende Mischung irdischen Sinnes mit himmlischer Weihe. Die schönsten der Kellerschen Legenden sind „Dorotheas Blumenkörbchen", in der Zeit der römischen Christenverfolgungen spielend, und das Tanzlegendchen. Aus einer kurzen Andeutung machte Keller ein Wunderwerk dichterischer Einbildungskraft und Kleinkunst. Musa, die Tänzerin unter den Heiligen, besiegt auf Erden in einer Klause ihre fast unbezwingbare Tanzlust, geht in den Himmel ein und mischt sich dort in den Festtagstanz der Heerscharen. Am nächsten Festtage führen die aus der Unterwelt in den Himmel geladenen neun Musen einen so schauerlichen Gesang vom irdischen Leide auf, daß sie auf immer aus dem Himmel verwiesen werden.

Die Dichtung Gottfried Kellers, dieses einzigartigen Epikers, war das, was sie sein sollte: der „gelungene Ausdruck des Innerlichen und Zuständlichen und Notwendigen, das jeweilig in einer Zeit und in einem Volke steckt." Keller, der Kenner der Welt und des Menschenherzens, vermochte die irdische Wirklichkeit zu echter Poesie zu erhöhen, ohne sie nach romantischer Weise zu vernichten. Was Keller zunächst zum Epiker machte, war die Gerechtigkeit und Sachlichkeit, mit der er auch das Fremde und Entgegengesetzte zu betrachten strebte, die Liebe, mit der er alles Bestehende, Großes und Kleines, umschloß. Wie seinem Landsmann Gotthelf war auch ihm die Neigung zum Lehrhaften und Erziehlichen mitgegeben. Hatte sich aber jener leidenschaftliche Parteimensch völlig in den Dienst der erziehlichen Tendenz gestellt, so wollte Keller die größere Aufgabe erfüllen: seinem Volke alles Gute durch den Glanz seiner Poesie so zu verschönen, daß das Volk das Gute lieb gewinnen und dadurch sein Leben reicher und vollkommener ausgestalten konnte. Und so zeichnete Keller seine tüchtigen, gefestigten Persönlichkeiten, die sich harmonisch entwickeln oder aus Prüfungen als Sieger hervorgehen. Aber in seinem echt epischen Wohlwollen für alles irdische Wesen, in seiner „Pietät für allerlei Dinge, so man sieht", suchte

er bei den Narren und Toren, die von ihrem besseren Selbst abirren und durch ihre Eitelkeit und Selbstgefälligkeit ihr Leben verderben, noch etwas Menschlichkeit zu entdecken, ja selbst jedes Unwesen noch mit einem goldnen Bändchen an die Menschheit zu heften. Nur bei den wirklich Schlimmen, bei der Gemeinheit, die sich mit Heuchelwesen paart, griff Keller unerbittlich zu (Die drei „gerechten" Kammacher). Das Untüchtige und Lügenhafte ließ er zuletzt notwendig zugrunde gehen, das Tüchtige und Ehrenhafte siegen. — **Unerschöpflichkeit der Erfindungskraft** ist das zweite Kennzeichen der Kellerschen Epik. Welch ein überquellender Reichtum der Erfindung findet sich im „Grünen Heinrich", in den „Leuten von Seldwyla" (bes. in den „Kammachern"), in den „Legenden" (die neun Musen im Himmel)! Keller wollte vor allem bewegtes Geschehen zwischen handelnden Menschen schildern, aber seine überreiche Phantasie führte ihm dabei eine Menge bis ins Groteske und Barocke gehende Einfälle, Züge, Schnurren und Schwänke, eine Fülle von Gesichten zu, die ins Gesamtgeschehen eingeordnet wurden. So erhielten phantastisch-romantische Gestalten sinnbildliche Bedeutung (Meretlein und der Schlangenfresser im „Grünen Heinrich", der schwarze Geiger in „Romeo und Julia"), so veranschaulicht der Kampf um den Farbenkübel („Dietegen") die Händel zwischen Seldwyla und Ruechenstein, das kunstvolle Papptempelchen der Züs Bünzlin die Neigung des Emanuel. Hierher gehören ferner mutwillige Schnörkel wie die Nasenzöpfe des Ritters Maus des Zahllosen, der tolle Fastnachtsaufzug der verlumpten Brüder in der „Armen Baronin", die drastischen Vergleiche eines hübschen Weibes mit einem jungen Hunde oder einem Kaninchen, die Rede der Züs Bünzlin über die Tiere, das Abenteuer der blau angemalten Wanze (Drei Kammacher), kurz alle jene Schmuckformen der Phantasie und des frei spielenden Humors, die Vischer fälschlicherweise als „Knubben und Knorze" weggeputzt sehen wollte. — **Die Anschaulichkeit** der Kellerschen Epik zeigt sich in den **Schilderungen** der Habseligkeiten der Züs Bünzlin wie des Magens eines Krammetsvogels („Spiegel das Kätzchen"), der Stuben mit ihren Geräten und der Häuser mit ihren Umgebungen, besonders der Feste mit ihrem Trubel und ihren Festreden (Grüner Heinrich, Das verlorene Lachen, Dietegen, Fähnlein der sieben Aufrechten), ferner in fein charakterisierenden **Vergleichen** oder bedeutsamen **Bildern**: die Kammacher liegen strack wie Schwefelhölzer im Bette, über ihnen liegt die Bettdecke wie Papier auf drei Heringen; die Entfremdung der beiden Bauernfamilien in „Romeo und Julia" wird durch den Steinwall zwischen den Äckern veranschaulicht. Kellers Schilderungen, die Lessings Laokoonsatz ins Unrecht setzen, sind ebenso wie die Menschengestalten und die Charakterentwicklungen episch lebensvolle Erzeugnisse dichterischer Schöpferkraft, die Dinge und Menschen, „die Erscheinung und das Geschehende" mit gleicher Liebe schafft und „ineinander aufgehen" läßt. Sie sind anschaulich, weil der Leser voll „gesättigter Empfindung" befriedigt im Geschauten aufgeht, sie gehören zur Handlung, weil der epische Fluß in bildmäßiger Schilderung des Zuständlichen ausruht, zugleich aber neue Bewegungsmotive erhält (s. Schilderung der Feste im „Verlorenen Lachen" oder im „Fähnlein der sieben Aufrechten"). Auch ist der Wechsel von Bewegung und Ruhe, das Stillestehen des Geschehens auf Höhepunkten ein altes Kunstmittel der Epik (vergl. Goethes „Hermann und Dorothea"). — Kellers Werke sind von **Humor** durchleuchtet. Jean Pauls Humor

hatte wie die romantische Ironie den Gegensatz zwischen Wirklichkeit und Ideal zur Voraussetzung; die Romantiker schauten aus der unzulänglichen, kleinlichen Wirklichkeitswelt sehnsüchtig in die ferne Idealwelt und versuchten diese beiden Welten zu vereinigen. Kellers Ironie geht dagegen aus dem Glauben an die sichtbare, einzig wahre Welt hervor und beleuchtet den Gegensatz zwischen Schein und Wesen: was die Menschen scheinen oder scheinen möchten und was sie in Wirklichkeit sind. Dieser Humor ist zur Weltanschauung ausgereift: Kellers Gestalten betrachten, wenn sie Freiheit des Geistes, Unschuld des Herzens und Heiterkeit des Gemütes besitzen, lächelnd und überlegen die Welt, wissen auch das Mißgeschick und die Tragik des einzelnen in den Weltlauf einzuordnen und bewahren auch im Schmerz ungebrochene Heiterkeit und weltfreudiges Lachen. Denn dieses Lachen ist das der Freien und Reifen, und daher ist es ein schlechtes Zeichen, wenn eine Person nicht lachen kann. Oft hat Keller das Lachen seiner Frauengestalten geschildert und es mit dem silbernen Geklingel oder dem Glockengeläut verglichen. Kellers Humor ist Gestalt geworden in der Figura Leu, dem lustigen und zugleich still traurigen Wesen.

Zur epischen Meisterschaft gelangte Keller in den **Novellenzyklen**, die durch die Einheit des Motivs („Leute von Seldwyla": Wesensart der Seldwyler, von denen sich manche zu ernsterer Lebensauffassung erziehen) oder durch eine Rahmenfabel — ein altes Kunstmittel der Novelle seit Boccaccio — zusammengehalten werden („Züricher Novellen": Belehrung des Patriziersohnes durch Geschichten von originalen Leuten; „Sinngedicht": Brautfahrt des Gelehrten, Erörterung des Gesprächsthemas über die Grundlage einer guten Ehe durch passende Erzählungen aus der Erinnerung der Gesprächsteilnehmer). Der Eingang einer Novelle ist schlicht, chronikartig (die Angabe von Zeit, Ort, Namen der Hauptgestalt führt auf das Wesentliche hin); manchmal wird das Gebiet anfangs abgesteckt und der Verlauf angedeutet („Landvogt von Greifensee": „Wir wollen die Geschichte nacherzählen, doch alles ordentlich einteilen, abrunden und für unser Verständnis einrichten"); dann wird die Geschichte nach ihrem Verlauf abgesponnen, ohne Unterbrechungen, ohne Überraschungen und ohne Erregung übermäßiger Spannung. Keller „wollte nicht durch unedle Erregung von Neugier, durch Verwicklungen und Zufälle wirken, sondern durch höchste Einfachheit, durch reines Aufeinanderwirken menschlicher Eigenschaften und innerlich notwendiger Konflikte" (Köster). Ohne halbe Andeutungen, abgebrochene Sätze und leidenschaftliche Hast zieht der **epische Fluß** der Erzählung gleichmäßig dahin. Fortlaufende Zwiegespräche finden sich kaum, für Predigten, Volks- und Festreden ist immer Raum. Die Gestalten sind in sich geschlossen und bis ins kleinste begründet; besonders zeigt sich die meisterhafte Menschenzeichnung bei den **Frauengestalten**: Frau Regel Amrain, Züs Bünzlin, Vrenchen, Fides, Figura Leu, Küngolt („Dietegen"), Hermine Hediger („Fähnlein der sieben Aufrechten"), Marie Salander (im vaterländisch-lehrhaften Altersroman „Martin Salander"). **Verbundenheit mit der Natur** zeigt sich, wenn Feste im Freien unter Bäumen gefeiert oder Blumen in der Fensterbank gezogen werden, wenn die Natur menschliche Stimmungen teilt und sich durch Wolkengebilde, Dämmerungen, Stürme und Gewitter ausspricht, wenn immer die Fernsichten auf bläuliche Gebirgszüge und langgestreckte Waldungen wiederkehren. Mit **Farben** geht Keller, ob-

wohl als Maler ausgebildet, sparsam um; Kontrastwirkungen zeigen sich in der Gegenüberstellung von Gestalten (Anna und die erfundene Judith im „Gr. H.“) und Szenen (der Liebe und des Hasses in „Romeo und Julia“). Die Sprache ist kräftig und urwüchsig, reich an Wortbildungen (Verkleinerungsformen wie: Ungeheuerchen, Höllenbrätchen), bezeichnenden Beiwörtern (das aufwärts gehörnte Schnurrbärtchen, das ziere Weiblein) und Vergleichen. Oft schließt ein wirkungsvoller Satz die Novelle.

Kellers Gedichte. — Wie Hebbel hat Keller nur in einer begrenzten Anzahl seiner meist aus der Jugend stammenden, aber erst später endgültig geformten Gedichte unvergängliche Stücke geschaffen. Denn auch Keller hat neben dichterisch geschauten Bildern prosaische, gedanken- und lehrhafte Verse, neben melodischen Rhythmen harte und schwerflüssige Strophen. Herrliche Lyrik findet sich in Kellers Naturgedichten. In der „Stille der Nacht“ tut der alte Gott oben im Hochgebirge dem Dichter seinen Namen kund, und der Friede der Natur fließt beruhigend in des Dichters Herz hinüber[1]). Ein Gedicht voll tief inniger pantheistischer Naturandacht ist auch „Unter Sternen“: der Dichter fühlt sich als ein Teil in der majestätischen Harmonie des Alls. Das „Abendlied an die Natur“ gibt der dankbaren Liebe zur Mutter Natur Ausdruck, das erste der „Waldlieder“ schildert den zunehmenden Sturm im Eichenwald, die „Sommernacht“ erzählt im Anschluß an ein Naturbild einen schönen Brauch der Schweizer Burschen, der „Sonnenaufgang“ malt herrlich die Morgenfrühe, die rhythmisch wundervolle „Winternacht“ läßt uns das Märchenbild von der Nixe schauen, die aus der schwarzen Tiefe des Sees heraufsteigt, um zu den Menschen zu gelangen, und unter der Eisdecke jammernd tastet: ein Bild der gefangenen winterlichen Natur. — Von der Liebeslyrik Kellers sind „Die Entschwundene“ und „Wenn schlanke Lilien wandelten“ hervorzuheben, von der Gedankenlyrik „Siehst du den Stern im tiefsten Blau?“ (Bild der Liebe!) und die Sonette „Schein und Wirklichkeit“, in denen sich — zu reichlich — tiefe Gedanken an das Bild der im Hochgebirge durchwachten kalten Nacht schließen. Das herrliche „Abendlied“ seines Alters zeugt von Kellers mutiger und schönheitsfreudiger Lebensauffassung trotz des Todesernstes. Zu den besten Balladen Kellers gehören der „Has von Überlingen“, der nach seinem siegreichen Kampf gegen den gefürchteten März am ersten Tage des April sein Leben lassen muß, und der kindlich heitere „Narr des Grafen von Zimmern“.

2. Eine im Grunde lyrische Natur war der Holsteiner Theodor **Storm** (geb. 1817 zu Husum, Amtsrichter daselbst, gest. 1888 zu Hade-

[1]) Keller bekannte sich nicht zum Kirchenglauben, sondern zu einem naturalistischen Humanismus, der in ihm durch das Studium Goethes und durch die Vorlesungen des Philosophen Ludw. Feuerbach (1848—49) geweckt war.

marschen). Er belastete seine wenigen, aber unvergänglich schönen **Gedichte** nicht wie oft Hebbel und Keller mit gedanklichen Bestandteilen, sondern schuf wie Mörike reine Gefühlslyrik. Unmittelbar aus tiefer Seele stiegen innige, zarte und eindringliche Verse von volksliedmäßiger Schlichtheit und wunderbarem Fluß auf, manche hauchartig und mit dem Duft des Traum- und Märchenhaften umwoben. Vieles war nur angedeutet, alles lebte aber von Stimmung und verhaltener Leidenschaft. Storm hing an seiner „grauen Stadt am Meer", an der Landschaft und der Natur seiner Heimat. Er verstand ihre Sprache und wußte in wenigen Versen wundervolle Naturstimmungen festzuhalten, wenn er auch nicht zu Natursymbolen wie Mörikes „Um Mitternacht" emporstieg. Er vermochte die Stille der geliebten Einsamkeit durch leise Geräusche vernehmlich zu machen und ein unverlierbares Bild durch ein einziges Wort zu zaubern („Atmen" der Sommernacht), er führte von Bild zu Bild, löste das Zuständliche in Handlung auf und gab dem Vereinzelten Sinn und Bedeutung (Juli, Herbst, Über die Heide, Abseits, Ein grünes Blatt). Lieder seiner Liebe schuf Storm in den friedevollen Gedichten „Trost" und „Schließe mir die Augen beide", Abschiedsklagen in „Die Stunde schlug" und „Die Zeit ist hin", erschütternde Totenklagen in „Einer Toten", „Begrabe nur dein Liebstes" und „Das aber kann ich nicht ertragen". Kernhaft männlich sind die Sprüche „Für meine Söhne" und das ergreifende „Ein Sterbender" (1863), vaterländisch ist der „Abschied", den der deutschgesinnte Mann 1853 beim Verlassen des dänischen Holsteins sang, daseinsfreudig das „Oktoberlied", lieblich das sinnige Bildchen „Die Nachtigall", schön sind endlich das in wenigen Strichen ein Schicksal zeichnende „Lied des Harfenmädchens" und das plattdeutsche „Gode Nacht".

Aus der Lyrik wuchsen Storms **Novellen** hervor. Der Kern von Storms Erstling Immensee (1852) war ein Lied von einer gegen ihre Neigung verheirateten Frau („Meine Mutter hat's gewollt"). Um dieses Lied legte sich eine Geschichte vom wehmütigen Entsagen, vom Zerrinnen des Jugendtraumes, und zwar in einen Rahmen eingeschlossen, der sie zur Rückerinnerung eines alten Mannes machte. „Immensee" eröffnete die Reihe der Entsagungsnovellen. Weiche Menschen, deren Gefühle zu keusch sind, um sich voll zu offenbaren, verzichten auf ihr Glück; ihre Tragik bleibt eine rein innerliche, und in leise verklingender Wehmut endet ihre Geschichte. Die Wiedergabe solcher Geschicke, von lyrischer Stimmung und romantischer Verklärung getragen, führt uns abseits von der Unruhe des Tages in die Einsamkeit und Jugendzeit, läßt das Leben wie hinter einem Schleier abspielen, der das helle Licht dämpft, bleibt aber doch in einer greifbaren Wirklichkeitswelt. Der Eindruck des Traumhaften beruht auf der Eigenart der Erinnerungs-

novelle. Storm hatte schon als Knabe stundenlang auf dem Hausboden zwischen urväterlichem Hausrat gekramt, war in der Überlieferung der alten Geschlechter seiner vormals reichen Vaterstadt aufgewachsen, kannte die Geschichten der verfallenen Patriziergärten und der alteingesessenen Handwerkerfamilien, hing an Väterſitten und an der holsteiniſchen Landſchaft und bedurfte des Lebens in der Heimat als Grundlage ſeines Glückes. So wandte ſich auch Storms Novelle rückwärts in die heimiſche Vergangenheit und ſog aus der Jugenderinnerung ihre beſte Kraft. Aus dem Dunkel der Väterzeit ließ ſie Geſtalten und Ereigniſſe hervortreten, nicht in voller Deutlichkeit und Ausführlichkeit geſchildert, ſondern nur in den Zügen beleuchtet, die ſich dem Gedächtnis am tiefſten einprägten. Aus dieſer Beſchränkung auf einzelne wichtige Stücke der Erinnerung ergab ſich die andeutende Erzählweiſe, die anfänglich verſchwimmende Zeichnung der Geſtalten — bei den Frauen achtete der Dichter beſonders auf Augen und Hände, Haar und Geſtalt — und die Sparſamkeit des Geſprächs. Seit 1860 erhob ſich Storm allmählich über die lyriſche Entſagungsnovelle, wandte ſich mehr realiſtiſchen Stoffen zu und wurde kraftvoller in der Darſtellung der Leidenſchaften und klarer und ſachlicher in der Zeichnung der Umriſſe. Selten erzählte er ſchönheitsfreudige und entzückende Geſchichten (Pſyche, Pole Poppenſpäler), manchmal ließ er die Freudigkeit ſich erſt nach Bitterniſſen und Kampf einſtellen (Söhne des Senators, Viola Tricolor, Von jenſeit des Meeres), zumeiſt ſchuf er Erzählungen von trüben Menſchengeſchicken. Ins gewohnte ſtille Leben reiner, treuer Menſchen brechen Leidenſchaften oder Folgen dunkler Vergangenheit herein, ſtürzen die Menſchen in Seelenkämpfe und laſſen ſie an der Übermacht feindlicher Gewalten zerſchellen. Verklangen die früheren Novellen in wehmütiger Entſagung, ſo enden die ſpäteren mit äußerem Untergang (Auf dem Staatshofe 1859, Auf der Univerſität 1862). Auf die Höhe ſeiner Kunſt gelangte Storm ſeit 1875. Er wuchs zum Tragiker, der in ruhiger Sachlichkeit und doch mit erſchütternder Stimmungsgewalt ergreifende Schickſale zu geſtalten vermochte. In tragiſchen Novellen aus der Gegenwart behandelte er oft den Widerſtreit zwiſchen Vater und andersgeartetem Sohn (Carſten Curator 1877, Hans und Heinz Kirch 1882). Von der jüngſten ging Storm in ſeinen fünf Chroniknovellen in die entferntere Vergangenheit ſeines Heimatlandes zurück. Er erzählte tragiſche Einzelgeſchicke, ohne dabei — mit Ausnahme von „Aquis ſubmerſus“ und „Zur Chronik von Grieshuus“ — auf geſchichtliche Ereigniſſe oder kulturgeſchichtliche Zuſtände näher einzugehen. Den Menſchen, nicht den geſchichtlichen Verhältniſſen galt ſeine Teilnahme. Er gab vor, alte Chroniken, vergilbte Aufzeichnungen oder die Geſchichte eines alten Bildes wiederzugeben. So in Aquis ſubmerſus (1876), der Er-

zählung einer leid- und schuldvollen Liebe, so in Renate, einer Dorfgeschichte von einer durch Hexenwahn zerstörten Liebe, so auch in dem zweiten Teil der Chronik von Grieshuus, wo Storm von der Sühne eines jähen Brudermordes erzählte. Diese Novelle zeigt zugleich, wie Storm an die Erinnerung — hier an die Trümmer der Burg Grieshuus — anknüpfte und daraus seine Geschichte spann. Auch Eekenhof ist dafür bezeichnend: für kurze Zeit treten Gestalten und Schicksale aus dem sagenhaften Dämmerschatten der Vergangenheit hervor und versinken wieder in das Dunkel der Vergessenheit, die Erzählung beleuchtet nur die wichtigsten Züge und überläßt vieles der Ahnung des Lesers. Die letzte der Chroniknovellen war Ein Fest auf Hadersleyhuus, die in wundervolle Sprache gekleidete, aber grausig endende Geschichte von der verbotenen Liebe des Ritters Rolf Lembeck. Den Höhepunkt seines Könnens erreichte Storm in seiner letzten, tiefsten und kraftvollsten Novelle **Der Schimmelreiter** (1888). Sie erzählt von Hauke Haien, der sich — eine willenszähe, überragende Persönlichkeit — durch eigene Kraft vom Sohn eines kleinen Bauern zum Deichgrafen emporarbeitet, gegen Unverstand und Bosheit der Deichgevollmächtigten kämpfen muß, bei einer Springflut mit den Seinen zugrunde geht und vom abergläubischen Volke zum Schimmelreiter gemacht wird, der vor den Sturmfluten auf dem Deich erscheinen soll. Natur, Menschenschlag und Aberglaube der nordfriesischen Marsch ist in dieser bodenständigen Heimatgeschichte lebendig, dramatischer Zug und Sturmesatem der Nordsee durchzieht den Gang der Ereignisse. Die Einkleidung (vom Fremden, der den Schimmelreiter gesehen hat und im Wirtshause in die Versammlung der Deichgevollmächtigten gerät) erweckt Spannung und Stimmung, und diese wird noch dadurch erhöht, daß die irdisch-geisterhafte Geschichte von Hauke Haien durch den Schulmeister nach der Volkssage berichtet und in unbestimmtes Dämmerlicht gerückt wird. Der „Schimmelreiter" nähert sich schon dem Roman, weil er es nicht mit einem feststehenden und in Widerstreit geratenden Charakter, sondern mit der Entwicklung eines Menschen zu tun hat. Das seelische Problem (Hauke Haien führt den doppelten Kampf gegen das Meer und die dumpfe Menge durch) greift weiter aus als in der eigentlichen Novelle, beherrscht aber noch den Gang der Erzählung. Storms realistische Schilderungskraft zeigt sich in der Darstellung der für Hauke Haien verderblichen Sturmnacht.

3. Eine einsame, spät anerkannte Dichterpersönlichkeit von eigenem Reiz war Wilhelm **Raabe** in Braunschweig (1831—1910), der unsere Dichtung durch etwa 40 Bände unvergleichbarer Erzählungen bereicherte. Als Student in Berlin schrieb Raabe 1854—55 sein erstes Buch Die Chronik der Sperlingsgasse, ein lockeres Durcheinander von Stimmungsbildern und Betrachtungen, von Gegenwarts- und Ver-

gangenheitsgeschichten aus den Schicksalen der Bewohner der Gasse seit der Franzosenzeit. Mit starkem geschichtlichem Sinn begabt, wandte sich Raabe um 1860 der geschichtlichen Erzählung zu. Er erzählte zuerst mehr rein stofflich, kam aber im Laufe der Zeit immer mehr dahin, auf dem Hintergrunde farbenechter, stimmungskräftiger und lebendiger Kultur- und Geschichtsschilderungen Menschenschicksale zu gestalten. Raabes Erzählungen von 1860—1899 verlebendigen große Zeitereignisse vom Mittelalter bis in die Zeit nach den Befreiungskriegen. Die schwarze Galeere spielt im Freiheitskampf der Niederländer; „Unseres Herrgotts Kanzlei" erzählt von der Verteidigung Magdeburgs 1550 durch seine glaubenstrotzigen Bürger; Else von der Tanne und „Der Junker von Denow" spiegeln die Zeit des Dreißigjährigen Krieges; „Der Marsch nach Hause" schildert die Schlacht bei Fehrbellin; Die Innerste, Das Odfeld und „Hastenbeck" haben den Siebenjährigen Krieg, Im Siegeskranze und „Nach dem großen Kriege" die Befreiungskriege zum Hintergrunde. Die Perle unter den geschichtlichen Erzählungen ist Des Reiches Krone, eine ergreifende Geschichte aus der Hussitenzeit von einer Aussatz und Tod überwindenden Liebe.

Raabes Eigenart trat erst in den jüngeren geschichtlichen Erzählungen stärker hervor. So schilderte Das Odfeld (1888) mit gewaltiger Kraft anschaulicher Phantasie Ort und Verlauf einer Schlacht des Herzogs Ferdinand von Braunschweig gegen die Franzosen auf dem Odfelde an der Weser. In die blutigen Vorgänge war eine eigenartige, ganz „Raabische" Gestalt gestellt: der Magister Buchius von der verlassenen Klosterschule Amelungsborn. Ein ausgedienter, geringgeschätzter Schulmeister, und doch ein Mensch mit scheu glückseliger Kinderseele, mit einem Herzen voll Liebe und Güte, ein Helfer der Bedrängten, ein Vater der Ausgestoßenen, ein demütig-großer Mensch in armseligem Gewande. Diese Kraft Raabes, eigenartige Menschen zu gestalten, und seine Besonderheit in Weltanschauung und Schreibweise entfaltete sich frei in den nicht geschichtlichen Erzählungen, zum erstenmal 1863 in den Leuten aus dem Walde. Das Buch, fast überreich an Gestalten und Ereignissen, erzählt die Schicksale verschiedener Menschen aus demselben Heimatdorfe. Zugleich will es durch Beantwortung der Frage nach dem wahren Wertinhalt des Lebens zur Lebensweisheit erziehen. Diese Absicht wird erreicht, indem der unerfahrene Jüngling Robert Wolf zu idealistischer Weltanschauung und zur Kenntnis der wirklichen Welt geführt wird. Das Buch mahnt: „Sieh nach den Sternen! Gib acht auf die Gassen!", d. h. vereinige Idealismus und Wirklichkeitssinn, lerne die Welt erkennen, aber folge den Sternen in deiner Brust, der Liebe und Geduld, der Freundschaft, Barmherzigkeit und Demut, dem Mut und dem Glauben. Denn nur diese Ideale erbauen das wahre Glück,

während Genußsucht und Eigenliebe den Menschen dämonischen Mächten ausliefern. Dieselbe Lebensanschauung wurde Grundlage des Entwicklungsromans **Der Hungerpastor** (1864). Einen zweifachen Hunger gibt's in der Welt: den verderblichen Hunger nach Reichtum, Macht, Genuß und Wissen, das nur der Selbstsucht dient, und den echten, heiligen Hunger nach einem Leben im Licht, in Wahrheit und Liebe, in Reinheit und innerer Freiheit. Den doppelten Hunger verkörpern ein Trödler und ein Schuster und besonders deren beide Söhne: der eigensüchtige und gemeine Streber Moses Freudenstein gelangt in seiner hohlen Welt zu einem glänzenden Scheinglück und geht elend zugrunde, während Hans Unwirrsch in allen Kämpfen und Bitternissen seine Welt- und Menschenkenntnis bereichert, seinen Idealismus stärkt und mit freudigem Mut sein bescheidenes, aber dauerhaftes Lebensglück in der einsamen Hungerpfarre zu Grunzenow an der Ostsee begründet. — Im Roman **Abu Telfan** (1867) kehrt der Held Leonhard Hagebucher aus zwölfjähriger Gefangenschaft unter Negern in seine Heimat zurück, um ein neues Leben zu beginnen. Aber er gerät in eine Welt kleinstädtischer Beschränktheit, gesellschaftlicher Fäulnis und verbrecherischer Niedertracht. Die jammervolle Wirklichkeit zerstört das Leben der edleren Naturen, die in der Katzenmühle Zuflucht und Stärkung finden. Denn dort hat die „Frau von der Geduld" nach einem furchtbaren Lebensgeschick im Frieden der Natur und im Glauben an die Ideale ihr Leid überwunden. An ihrer echten Menschlichkeit richtet sich auch Leonhard auf, um innerlich über die Welt zu siegen und weise und tapfer zu leben. Raabe erreichte keinen klaren, befriedigenden Ausklang, aber er rang doch kraftvoll mit den Grundfragen über den Sinn des Lebens, über Leid, Tod und Ungerechtigkeit der Welt. Seine Lebensauffassung wurde immer düsterer, und so gab er im dritten Meisterroman, **Schüdderump** (1870), ein noch dunkleres Bild der Verdorbenheit der Welt. Dieses Buch der unerbittlichen Lebensverneinung erzählt insbesondere das Schicksal der lieblichen Antonie Häußler, die von der Landstraße in das Siechenhaus zu Krodebeck am Harz aufgenommen wird, als Pflegetochter auf den Lauenhof gelangt und nach glücklicher Jugend beim gemeinen Großvater in Wien an der Niederträchtigkeit der Welt und an eigenem Herzweh, am Mangel an Licht und Liebe früh zugrunde geht. Der Totenkarren Schüdderump aus der Pestzeit hat dem Buche den Namen gegeben; er ist das Symbol der Vergänglichkeit und der Vernichtung durch körperliche und noch mehr durch geistige Seuchen. Heute noch poltert er durch das Leben, das Edle und Schöne unterliegt dem Schlechten, das Gemeine bleibt Herr und zerstört ideales Hoffen und Streben. Alle Personen des Buches — mit Ausnahme des Junkers Hennig — sind am Schluß gestorben oder gebrochen. Der erschütternde Roman vom Leid des Lebens wurde von

den Zeitgenossen abgelehnt, und Meister Raabe saß lange Jahre im Dunkel, nur wegen seiner „Sperlingsgasse“ und seines „Hungerpastors“ noch genannt. Tapfer ertrug er Not und Verkennung, bewahrte sein Dichterideal und bekämpfte seine düstere Lebensauffassung. Diese sprach sich 1874 noch einmal im Meister Autor aus, der Geschichte von einer Försterstochter, die, reich geworden, sich vom Glanz der hohlen Welt umgarnen läßt. Doch rang sich Raabe allmählich zum Glauben an die Überwindung des Leides, zu weltfreudiger Lebensweisheit und zum befreienden Humor durch. Welch spöttische Heiterkeit herrschte in der Geschichte von der Schillerfeier zu Paddenau Dräumling (1872), welch befreiender Humor in der goldenen Erzählung **Horacker** (1876). Auf einem Ferienausfluge im Walde fangen zwei Lehrer den harmlosen Horacker ein, einen Flüchtling aus dem Arbeitshause, der für einen Räuber und Mörder gehalten wird. Die Gerüchte von der Ermordung der Lehrer lösen sich auf heitere Weise, Horacker und seine Braut werden der bürgerlichen Gesellschaft zurückgewonnen. Das Buch ist von Humor, Weisheit und selbstloser Menschlichkeit erfüllt. Die heimwehvollen Alten Nester (1880) behandeln den Gegensatz zwischen dem idyllischen Jugendglück und dem Gegenwartsleben in gemütsleerer Weltwirklichkeit und Fremde. Die Menschen finden sich kraftvoll mit der Unmöglichkeit ab, ihr verlorenes Kinderland wiederzugewinnen. Humor und Menschlichkeit durchsonnt das köstliche Horn von Wanza. Hier erzählte Raabe in der Form der Rückerinnerung die Schicksale dreier Menschen auf dem großen Hintergrunde der Befreiungskriege. In den Unruhigen Gästen schuf er in der Gestalt der Phoebe eine Verkörperung echter Heilandsliebe. **Stopfkuchen** (1891) enthält die Entwicklungsgeschichte eines verstoßenen Jünglings, der durch seinen Humor alle Bitternisse überwindet und von der „roten Schanze“ aus als der wahre Weise das Weltleben ruhig und behaglich betrachtet. Die Geschichte enthält manches Selbstdurchlebte: wie Heinrich Schaumann, von allen aufgegeben, sich abseits sein Leben auf seine Weise gestaltet, so ist auch Raabe als Dichter abseits eigene Wege gegangen. Persönliche Erlebnisse verarbeitete Raabe auch in den **Akten des Vogelsangs** (1896). Es enthält wie „Stopfkuchen“ die Geschichte eines nach bürgerlicher Anschauung verlorenen Sohnes, dem das Leben zerstört ist, als die Ideale zusammenbrechen, die er in seiner von der Welt umgarnten Jugendgeliebten verkörpert sah, der wie Stopfkuchen den alten Hausrat verbrennt, um sich von der Vergangenheit zu lösen und sein Gefühl zu ertöten. Auch er überwindet die Welt, aber nicht im Behagen des Daseins, sondern erst im Tode, der dem Ruhelosen und Zerbrochenen den Frieden bringt. Erst aus dem Nachlaß Raabes wurde das gleichfalls stark persönliche Erinnerungs- und Erkenntnisbuch Altershausen veröffentlicht.

Raabe kämpfte gegen die selbstsüchtigen, materialistischen Mächte, die das alte Volksgemüt vergifteten, er geißelte mit wundem Herzen die Gier nach Gewinn und Genuß, nach Macht und Erfolg, er strafte die Bosheit und Heuchelei, er suchte die ewigen Lebenswerte über den Tageswerten und fand sie zumeist in stillen Nestern und ruhigen Winkeln seiner niedersächsischen Heimat. Hier schaute der Dichter eine Fülle merkwürdiger, übersehener Menschen: Geringe und Mißachtete, Geprüfte, Bedrückte, Käuze und Verfemte. Und gerade bei ihnen erblickte Raabe Herzensreinheit und Innerlichkeit im Gegensatz zum hohlen Glanz der Welt. Gerade die anfänglich schnurrigen Menschen ließ er zu heldenhafter Größe erwachsen (Ritter von Glaubigern im „Schüdderump", Rittmeisterin Grünhage im „Horn von Wanza"): sie sind die eigentlichen Sonntagskinder und Weltweisen der Menschheit, sie besitzen hingebende Liebe, selbstlose Demut und tapferen idealen Glauben, jene drei Lebensmächte, die den Menschen zur Ergebung und Entsagung führen, ihn Selbstsucht, Leid und Tod überwinden und letzlich, auch bei äußerlichem Untergang, als innerlichen Sieger über das Leben „frei durchgehen" lassen. Diese Gestalten Raabes können durch die Gemeinheit der Welt in ihrer inneren Freiheit nicht geschmälert werden, denn sie glauben an die sittliche Weltordnung und an das Gute im Menschen und verachten die nichtigen irdischen Güter. Sie können vom Leid nicht gebeugt werden, denn sie wissen, daß neben dem Leide auch tief innerliche Lebensfreude bestehen kann und daß ein klares Gewissen und eine starke Seele die Kraft zur Überwindung jedes Schicksals besitzt. Sie streben allein idealen Werten nach, denn nach ihrer Überzeugung erbauen nur die Ideale das Glück des Menschen. Sie rufen uns zu: Verkaufe deine Seele nicht an die Geister der Tiefe, hüte wie heilige Erbstücke die guten Sterne in deinem Herzen, laß die Ideale deiner Jugend im Welttreiben nicht ersterben! — Neben dem Idealismus hilft der Humor über alles Leid und Weh, alle Nichtigkeit und Bosheit der Welt hinweg. Raabes Humor ist die weise Überlegenheit über alle Schwäche der Welt, die hohe, über den Dingen schwebende Gelassenheit. Er betrachtet die Unvollkommenheit und den Schmerz als etwas Allgemeines wie Licht und Luft und daher nicht als Übel, er glaubt an die Ausgleichung der Widersprüche und weiß, daß Vernichtung und Untergang niemals an die Idee heranreichen. Daher ist Raabes Humor eine tiefe Lebensanschauung von befreiender und erlösender Kraft, die in aller Not des Lebens hilft und alle Beschränktheiten und Irrungen der Menschen ohne Bitterkeit betrachten läßt. Trotz des Humors geht Raabe dem Tragischen nicht aus dem Wege; oftmals bricht das Schicksal mit unheimlicher Gewalt herein. — So stehen sich bei Raabe zwei Welten gegenüber: die schließlich unterliegenden Mächte der Selbstsucht und des Leides und die heilenden und siegenden Kräfte des Idealismus und des Humors. Humor ist aber nicht möglich ohne Liebe. Raabes Liebe schuf die gemütstiefen Mütter, die lieblichen Kinder mit ihrer Seelenreinheit und ihrem paradiesischen Jugendglück, sie nahm sich erbarmend und verzeihend der Verachteten und Verstoßenen an, sie gebar endlich das warme „Flimmern und Zittern über den Werken, das die Sonne zur Mutter hat", den lichten Schein der Menschlichkeit über aller Häßlichkeit. Raabes Neigung gehörte auch dem Vaterlande (Nach dem

großen Kriege, Chronik der Sperlingsgasse: Erzählung der Großmutter), dem Deutschtum (Fischarth über das deutsche Volk im „Dräumling") und der Heimat. Raabes Heimatliebe offenbarte sich in zwei oft verwendeten Motiven: Abschied aus der Heimat und sehnsüchtige Wiederkehr in die Heimat. — Raabe läßt seine Gestalten ein unabhängiges Leben treiben, hält Zwiesprache mit ihnen, begleitet sie auf ihren Seitenwegen, ergeht sich in Betrachtungen und läßt Gegenwart und Vergangenheit, Ferne und Nähe durcheinanderspielen (Stopfkuchen). Daher scheint der Aufbau romantisch ungebunden und kraus (mit Ausnahme gegenständlicher geschichtlicher Erzählungen oder Novellen wie die weiche und zarte „Hollunderblüte"). Raabes durchaus persönliche Schreibweise muß als notwendige Äußerung der Eigenart einer ursprünglichen Dichterpersönlichkeit, als notwendiges Kleid des frei spielenden Humors verstanden werden. Geradlinig ist der Aufbau des „Horacker" und des „Schüdderump"; oft wird auch ein stimmungskräftiges Leitmotiv festgehalten (Schusterkugel im „Hungerpastor", Goethes Vers in den „Akten des Vogelsangs" u. a.). Raabe, der nur für besinnliche „Liebhaber" geschrieben, will mit Geduld erobert sein und spendet dann große Schätze zur Bereicherung unseres inneren Lebens.

4. Zu den gesunden Erzählern gehörte der Schlesier Gustav **Freytag** (1816—95). Sein Zeit- und Gesellschaftsroman **Soll und Haben** (1855) wollte „das deutsche Volk bei seiner Arbeit aufsuchen", das Arbeitsleben, die alltägliche Wirklichkeit dichterisch verklären. Er zeigte den Segen der Arbeit im Leben des Kaufmanns Traugott Schröter und in der Entwicklung des jungen Anton Wohlfart, der durch ernste Arbeit zum willensstarken Mann reift und schließlich Teilhaber des Hauses Schröter wird. Als Gegenbild des tüchtigen Bürgertums dienten die Lebenskreise der jüdischen Wucherer und der hochmütigen und verschuldeten Adligen. Beide Lebenskreise gehen zugrunde; ein neues tatkräftiges Adelsgeschlecht, das durch Arbeit Werte schafft, wird durch Lenore Rothsattel und den innerlich trefflichen Fritz von Fink begründet. Dieser findet seine Lebensaufgabe als Kolonisator und als Verbreiter deutscher Kultur inmitten polnischer Mißwirtschaft. Der Roman hat seine Bedeutung darin, daß er das alltägliche Arbeitsleben für die Dichtung gewann und arbeitende Bürgersleute zu Helden wählte, daß er das bürgerliche Selbstbewußtsein und die Arbeitsfreudigkeit stärkte und die erziehliche Lehre verkündete: Alles Untüchtige und Unredliche geht unter, nur auf der Lebenskraft ehrenhafter und pflichtbewußter Arbeit beruht die zukünftige Entwicklung unseres Volkes! Der Roman besitzt frische Einzelschilderungen, z. B. vom Leben im Hause Schröter (Einfluß Dickens'!) und besonders vom polnischen Aufstande, er zeichnet aber manche Gestalten nicht tief genug (Sabine) und läßt seiner Lehre zuliebe den verbrecherischen Itzig auf unwahrscheinliche Weise umkommen.

Wie durch diesen Roman übte Freytag auch durch geschichtliche Werke einen großen erziehlichen Einfluß auf das deutsche Bürgertum aus. Die wertvollen Bilder aus der deutschen Vergangenheit bieten alte Quellen (Auszüge aus alten Schriften, Lebenserinnerungen, Briefe u. a.) mit Erläuterungen, um an diesen Zeugnissen bezeichnender Erscheinungen die ganze Kulturentwicklung des deutschen Volkes von der ostgermanischen Wanderung bis zur Gegenwart zu spiegeln. Auf poetischem Gebiet wollte Freytag dieses Ziel durch Die Ahnen (seit 1872) erreichen. Die sieben Bilder von den Schicksalen des Vandalen Ingo und seiner Nachkommen, d. h. von der Entwicklung einer Familie vom 4. Jahrh. bis zum Jahre 1848, sollten zugleich die Geschicke und das Leben des deutschen Volkes in den verschiedenen Zeiten veranschaulichen und die gleichbleibenden großen Züge deutscher Eigenart und Kraft aufweisen. Aber es gelang Freytag nicht, die Romanreihe zu einer einheitlichen, großlinigen und lebendigen Spiegelung der Kulturentwicklung zu erheben. Dazu fehlte ihm vor allem blühende Einbildungskraft, Leidenschaft und Fähigkeit zu lebendiger Menschengestaltung. Die Helden haben ähnliche Wesenszüge und Schicksale, die großen Genien und gewaltigen Zeiten unserer Geschichte kommen nicht zu ihrem Rechte, und zuletzt verläuft die Ahnenreihe im bürgerlichen Philistertum. Am frischesten und lebendigsten sind „Ingo und Ingraban" und „Marcus König". Der Einfluß der „Ahnen" auf die Erweckung vaterländischen Geistes und geschichtlichen Sinnes soll nicht vergessen werden.

Von Freytags Dramen, die vor den Romanen geschrieben wurden, gelten Die Journalisten (1853) bei unserer Lustspielarmut als eins unserer besten Lustspiele. Mehr Temperament und Persönlichkeit zeigt der mannhafte Friedrich **Spielhagen** (1829—1911), der durch seine Erstlingsnovelle Clara Vere (1857) Hebbels Aufmerksamkeit erregte und seit dem großen Erfolge der „Problematischen Naturen" (1861) ein Menschenalter lang so allgemein als der beste Erzähler seiner Zeit gefeiert wurde, daß z. B. der Bismarck von 1870 und der junge Nietzsche, Marie v. Ebner-Eschenbach und Rosegger in seiner Wertschätzung übereinstimmten. Trotz formschöner und ergreifender Gedichte (Ultima Thule, Christusbild) und feinziselierter Novellen (Röschen vom Hofe, Quisisana, Mesmerismus, Faustulus) tritt die Eigenart des Dichters doch am leuchtendsten in den leider nicht immer gleichwertigen Kulturromanen zutage, die um das Bild des Jahrhunderts von der Herrschaft Napoleons („Noblesse oblige" 1888) bis zur Verdrängung Bismarcks („Opfer" 1899) einen dichterischen Rahmen ziehen und uns in meisterhaft komponierten Gemälden die schwüle Zeit nach den Freiheitskriegen („Hammer und Amboß" 1869, „Platt Land" 1879), die Stimmung des Vormärz und die Revolution von 1848 („Problematische Naturen", „die von Hohenstein" 1864), die Bewegung um Lassalle („In Reih und Glied" 1866), die Konfliktsjahre (Freigeboren, 1900), die Errichtung des Reiches, die Gründerzeit mit ihrem Milliardenunsegen (Sturmflut, 1877) und das Emporkommen der Sozialdemokratie („Was will das werden?"

1887, „Opfer") vor das geistige Auge führen. Die Fülle gut beobachteter und scharfumrissener Charaktere und den Zauber berauschender Naturschilderungen, die uns neben Thüringen besonders Vorpommern und Rügen anschaulich machen und den herben Atem der vielaufrauschenden Ostsee verspüren lassen, finden wir gleichfalls in den kleinen Romanen, unter denen „Was die Schwalbe sang" (1873), „Stumme des Himmels" (1894) und „Selbstgerecht" (1896) hervorragen. Wird auch hier kein Weltbild wie in den großen Zeitromanen erstrebt, so überrascht der Dichter doch durch die Weite des Horizonts, die Feinheit und Beweglichkeit seiner Bilder. Ein umfassendes Stück echt deutschen Lebens in einer wichtigsten Epoche unserer vaterländischen Geschichte ist in Spielhagens Schöpfungen mit hinreißender Kraft zur Darstellung gelangt, die wegen ihrer kulturhistorischen Bedeutung kaum ihren Wert verlieren können, wenn auch ihr künstlerischer Rang heute nicht so hoch angeschlagen wird wie zur Zeit ihres Erscheinens. Alles fließt, und wer lange an der Spitze gestanden hat, muß auf Widerspruch gefaßt sein; ungewöhnlicher Ruhm scheint mit unverdienter Mißachtung und zeitweiliger Vergessenheit gesühnt werden zu müssen. Das haben auch Größere erfahren. Spielhagen aber hat die Kritik auch sonst herausgefordert nicht nur durch die liberale Tendenz, die seine Fabelführung und Charakterisierung gelegentlich ungünstig beeinflußte, sondern auch durch seinen Doktrinarismus und seine Technik, deren wichtigste Elemente er in geistvollen Studien begründet hat. Bei der gern wiederholten Unterstreichung seiner Mängel haben die literarischen und politischen Gegner dann Spielhagens große Verdienste, wie z. B. das ernste Streben nach höchster Leistung, die Förderung des echten Goethekultus und die liebevolle Anteilnahme an der modernen Kunst, deren Vertreter ihn nicht gerecht bekämpft hatten, übersehen und dadurch eine Irreführung des lesenden Publikums bewirkt. Eine Wandlung des Urteils macht sich aber in der Gegenwart bemerkbar, wo etwa ein Vergleich zwischen Kellermanns „9. November" und der Sturmflut Spielhagens den Leser zu einem Dichter zurückführen kann, der mit seinem Idealismus und seinem Streben nach menschlicher Vollendung seine Führereigenschaften in unserer gärenden Zeit zu bewähren vermag. Den geistreichen Blendern jungdeutscher Herkunft à la Oswald Stein (Probl. Nat.) und Leo Gutmann (Reih u. Gl.), Arno (Faustulus) und Becky („Herrin"), den blasierten Strebern, schurkischen Heuchlern und hochgeborenen Flachköpfen stellt er gern tatfreudige, jeder Lage des Lebens gewachsene Edelmenschen gegenüber, die, oft nur aus kleinen Verhältnissen emporgestiegen, den Widerstand der stumpfen Welt besiegen. Zu solchen Männern, wie den Helden seiner gelungensten Romane Georg („Hammer und Amboß") oder Reinhold Schmidt („Sturmflut") möchte

der Dichter die Jugend seines Volkes heranwachsen sehen, weil er von ihnen mit der Lösung der sozialen Fragen nach der verwüstenden Sturmflut den Aufbau einer besseren Zukunft erwartet. In seinem Lebensbuche „Finder und Erfinder" (1890) — nach des Dichters Tode ist davon eine gekürzte Volksausgabe („Erinnerungen aus meinem Leben") erschienen — macht er uns das begreiflich, wo er am Beispiele des eigenen Lebens die Überwindung des Problematischen und den Sieg einer vorbildlichen Persönlichkeit zeigt.

5. Die **kulturgeschichtliche Erzählung** war 1843 durch den Chronikroman des Usedomer Pfarrers Wilhelm Meinhold „Maria Schweidler, die Bernsteinhexe" eröffnet worden. Die Geschichte erzählt auf dem Hintergrunde des Dreißigjährigen Krieges das Geschick einer Pfarrerstochter, die als Hexe verbrannt werden soll und erst kurz vor der Hinrichtung durch ihren Geliebten errettet wird. Die Gattung wurde von Wilhelm **Riehl** in den „Kulturgeschichtlichen Novellen" (1856) weiter gepflegt (Der Stadtpfeifer, Der stumme Ratsherr, Die vierzehn Nothelfer). Neben den Novellen lieferte Riehl wissenschaftliche Arbeiten zur Volkskunde: Naturgeschichte des deutschen Volkes, Kulturstudien. Auch Karl **Frenzel** (1827—1914) verdient hier mit seinen Romanen aus der Rokokozeit (La Pucelle, Ganganelli, Watteau und Frauenrecht) Erwähnung, wenn auch sein größtes literarisches Verdienst jene feinsinnigen und farbenprächtigen Essays sind, die er in zahlreichen Bänden gesammelt hat (Dichter und Frauen, Rokoko).

Die **Dorfgeschichte** fand in Melchior Meyr einen Vertreter. Seine Erzählungen aus dem Ries (seit 1856) schildern das Volksleben des schwäbischen Riesgaues und handeln gewöhnlich vom Kampf zweier Liebesleute aus verschiedenen Ständen gegen die Hindernisse ihrer Vereinigung. Trotzdem in den Erzählungen die Neigung zum philosophischen Dreinreden stört, sind die Geschichten, besonders „Regine", „Gleich und gleich", „Sieg der Schwachen" und „Ende gut, alles gut" liebenswerte Heimatkunst.

6. **Mundartdichtung.** — Die Eroberung des Volks- und Stammestums für die Dichtung fand ihre Vollendung durch den Aufschwung der Mundartdichtung, den das gleichzeitige Schaffen des Lyrikers Klaus Groth und des Erzählers Fritz Reuter heraufführte. Jener gab zum ersten Male ernste, weiche und zarte Stimmungslyrik in reiner, dieser ernste Erzählungen in etwas gemodelter niederdeutscher Sprache.

Klaus **Groth** (1819—99), ein Stammesgenosse Hebbels, brachte durch die in holsteinischer Mundart verfaßten Gedichte seines Quickborn (1852) das verachtete Plattdeutsch als edles, zur Lyrik verwendbares Sprachgut wieder in Ansehen, wenn auch sein Ziel, die Schöpfung einer der hochdeutschen gleichberechtigten niederdeutschen Dichtung, erklärlicherweise nicht erreicht wurde. Groth war ein Lyriker, der das Reine und Schöne des dithmarsischen Volkstums mit tiefem Gemüte erfaßte und, stark vom Volksliede beeinflußt, in geschlossener volksliedartiger Form wiedergab.

Der „Quickborn" enthielt in reicher Mannigfaltigkeit Gestaltungen eigener Seelenstimmungen, Bearbeitungen von Volksliedern, Liebeslieder im Volkston, Bilder aus dem Volksleben, Tiergedichte, Kinderlieder, einige Naturbilder und Balladen. Perlen unter diesen Gedichten sind: die wehmütige Klage des alten Dichters um die verlorene Kindheit „Min Jehann", die von Brahms vertonte „Prinzessin", das tiefsinnige „Dar wahn en Mann", das von Storm besonders geliebte „Na'n buten", das Liebeslied „He sä mi so veel", das Gedicht „Min Port" auf die Gartentür, mit der so viele Erinnerungen verknüpft sind, die schlicht-treuherzigen Kinderlieder „Matten Has" und „Voer de Görn", dann „Abendfreden", „Dat Dörp im Snee" und „Min Moderspraak".

Der volkstümliche Erzähler **Fritz Reuter**, 1810 zu Stavenhagen in Mecklenburg geboren, wurde 1833 als Mitglied einer für Deutschlands Einheit schwärmenden Jenaer Burschenschaft „wegen Teilnahme an einer hochverräterischen Verbindung" unschuldig zum Tode verurteilt, dann begnadigt und nach siebenjähriger Haft auf fünf Festungen als ein in der Jugend gebrochener, an Gesundheit und Fortkommen geschädigter Mensch 1840 in Freiheit gesetzt. Als „Strom" (= Landmann) suchte Reuter ein neues Leben zu beginnen, bewahrte sich durch die Ehe mit einem guten, starken Mädchen vor dem Versinken und rettete aus allem Trübsal seine Herzensgüte und humorvolle Lebensbetrachtung. In seiner Not begann er 1853 harmlose Schwänke in plattdeutsche Reimerzählungen zu fassen. 1860 betrat er sein eigentliches Gebiet der humoristischen Erzählung, kam zu Ansehen und Wohlstand und starb 1874 zu Eisenach. — Reuter hat sich durch seinen goldenen Humor mit dem Leben versöhnen können und ist durch sein urfröhliches, herzerquickendes Lachen Tausenden ein lieber Freund geworden. Sein warmherziger Humor führt die „Träne im Wappen", er läßt uns weinen über das Weh und Leid des Lebens, weiß aber auch ein erlösendes Lachen zu erzeugen, indem er zugleich die sonnigen und heiteren Seiten des Daseins aufdeckt. Freilich erreichte Reuter nicht immer den verklärenden und über allen Jammer erhebenden, zu kraftvoller Weltanschauung ausgereiften Humor der „Festungstid", sondern nur den komischen und grotesken Humor, der mehr aus goldener Laune entspringt, auf Neben- und Begleiterscheinungen beruht und sich mit Klang- und Wortwitzen verbindet. Diesen Humor offenbarte er überall in seinen komischen Menschenzeichnungen, Situationen, Benennungen und Vergleichen. Das leidenschaftlichste seiner Werke war die Verserzählung Kein Hüsung (1858), eine flammende Anklage gegen die Willkürherrschaft des mecklenburgischen Adels, Heuchelei und falsche Sittlichkeit. Zur Gestaltung eines breiteren Zeitbildes erhob sich Reuter in seinem ersten Hauptroman Ut de Franzosentid (1860). Hier erzählte er farbenfrisch aus der Jugend- und Familienerinnerung

heraus: er zeichnete — beeinflußt vom Engländer Charles Dickens — meisterhaft eine Fülle von Ereignissen und von unverfälschten, typisch mecklenburgischen Gestalten (den Amtshauptmann, Müller Voß, Mamsell Westfalen, Fritz Sahlmann u. a.) und schilderte mit einzigartiger Treue den Zeithintergrund der Befreiungskriege. In seinem selbstbiographischen Roman Ut mine Festungstid (1863) pflückte Reuter „Feigen von den Disteln": er erzählte ergreifend von seinen Stimmungen und Erlebnissen während der Gefangenschaft, vergoldete mit sieghaftem Humor jene trüben Tage und gedachte ohne Bitterkeit seiner Qual und deren Urheber, die düstersten Abschnitte der Haft fortlassend. Ein herrliches Zeugnis für den Menschen Reuter! Den Höhepunkt des Schaffens bildete **Ut mine Stromtid** (1864), ein gemütswarmes, an menschlichen Werten reiches Kultur- und Zeitgemälde aus den Dörfern und Kleinstädten Mecklenburgs um 1848. Mit unvergleichlicher Lebensfülle führt der Roman eine Menge Einzelbilder und unvergeßlicher Gestalten vor: Hawermann, den wir gleich zu Anfang von Haus und Hof vertrieben am Sarge seiner Frau kennen lernen, das Ehepaar Nüßler, den Juden Moses, Fritz Triddelfitz, vor allem die humoristische Hauptgestalt und zugleich treibende Kraft der Handlung, den unsterblichen „Entspekter" Bräsig. Bräsig ist Reuters beste Menschenschöpfung, nicht nur eine spaßige Gestalt, die mit ihrer köstlichen Mischsprache Lachen erzeugt, sondern darüber hinaus eine „Seele von Mensch", die Verkörperung selbstloser Menschlichkeit. Der Roman offenbart Reuters Meisterschaft der Menschenzeichnung und der Schilderung ergötzlicher Ereignisse oder volkstümlicher Augenblicksbilder. Alle Standesvorurteile und -unterschiede können durch gemeinsame treue Pflichterfüllung ausgeglichen werden, lautet seine sittliche Mahnung. Der Aufbau ist locker und kunstlos. Denn Reuters Talent neigte zur behaglich breiten Schilderung des Zuständlichen und Idyllischen, nicht zur geschlossenen, gedrungenen Darstellung einer einheitlichen Handlung. An die Haupthandlung — Pomuchelskopp sucht Axel von Rambow von dessen Gute zu verdrängen — reihen sich Nebenhandlungen, Episoden und Einzelbilder, da jede neue Gestalt ihre eigene Geschichte hat. — Dörchläuchting (1866) ist ein ergötzliches Zeitbild aus dem patriarchalischen mecklenburgischen Hofleben unter dem gewittersbangen Herzog Adolf Friedrich IV.

Der dritte Begründer der neueren niederdeutschen Dichtung war John Brinckman, der 1855 in der Erzählung „Kasper Ohm un ick" die Welt der kleineren Seestädte Mecklenburgs humorvoll schilderte. Plattdeutsche Dramen dichtete in unseren Tagen der 1906 früh verstorbene Hamburger Fritz Stavenhagen; schlesisch schrieb Karl von Holtei, sächsisch Bormann, rheinfränkisch Nadler, alemannisch Stöber, hessisch Büchners Darmstädter Bekannter Elias Niebergall (1815—43), der höchst begabte Verfasser des „tollen Hund" und der bedeutenden Lokal-

posse der „Datterich", schwäbisch schrieben die Brüder Weitbrecht und Cäsar Flaischlen, bayrisch-österreichisch Franz von Kobell, Karl Stieler (neben oberbayrischen Gedichten „Weil's mi freut" oder „Habt's a Schneid" auch hochdeutsche Dichtungen, so das innige „Winteridyll"), Franz Stelzhamer und Rosegger. Anzengruber und Hauptmann („Die Weber" 1892) machten von der Mundart auch im ernsten Drama Gebrauch.

54. Die deutsche Dichtung von 1870 bis zur naturalistischen Bewegung

A. **Sänger.** Das Jahr 1871 schuf das von den besten Deutschen lange ersehnte einheitliche und mächtige Reich. Der Gewinn, den unser Schrifttum aus dem Kriege zog, war nicht groß. Geibel, Freiligrath und Jensen sangen Kriegslieder; der Schwabe Gerok, der seiner lauteren Frömmigkeit 1857 in den „Palmblättern" Ausdruck gegeben hatte, schrieb „Des deutschen Knaben Tischgebet" und „Die Rosse von Gravelotte"; der elsässische Pfarrer Klein verfaßte die volkstümliche „Fröschweiler Chronik" und Moltke die Geschichte des Feldzuges. Die schönste Frucht des Kampfes, Liliencrons „Kriegsnovellen", reifte erst viel später. Zunächst folgte der Kriegsbegeisterung ein Tiefstand des Geschmackes. Die Werke der großen Realisten wurden nicht beachtet; die „Sänge", „Aventiuren" und „Mären" der Scheffelnachahmer fanden ebenso begeisterte Leser wie der durch glühende Sinnlichkeit und vollendete Verskunst ausgezeichnete „Neue Tanhäuser", als dessen Verfasser sich später der verdiente Literaturforscher, Bibliophile und Nachdichter chinesischer Novellen Eduard **Grisebach** (1845—1906) bekannte. Eine andere Weltanschauung als dieser von Schopenhauer beherrschte Dichter vertritt der Westfale Friedr. Wilhelm **Weber** (1813 bis 1894), der gehaltvolle und schöne Gedichte schrieb (Der Handschuh, Am Amboß, Meine Toten) und im Epos Dreizehnlinden (1878) ein etwas breites, gedankenreiches Kulturbild aus dem Sachsenlande zur Zeit Ludwigs d. Fr. zeichnete. „Dreizehnlinden" spielt im westfälischen Nethegau und behandelt die Bekehrungsgeschichte des sächsischen Edelings Elmar auf dem Hintergrunde des Kampfes zwischen Sachsen und Franken, Heidentum und Christentum. Das Epos enthält schöne Stimmungsbilder und Einzelschilderungen in wohlklingenden Versen, erhebt sich aber nicht zu tieferer Seelenzeichnung und zur klaren Darstellung der inneren Entwicklung Elmars zum überzeugten Christen. — Der Ästhetiker Fr. Theod. **Vischer** (1807—87) aus Schwaben, eine leidenschaftliche, aber ehrliche Kämpfernatur, erlangte durch sein Hauptwerk „Ästhetik" sowie durch seine „Kritischen Gänge" großen Einfluß und zeigte sich als Dichter in seinem idealistisch-humoristischen Bekenntnisroman „Auch Einer" (1879) und in seinen späten „Lyrischen Gängen". Auch Einer enthält

im Rahmen der Geschichte eines Idealmenschen, der sich immer wieder über die kleinen Widerwärtigkeiten des Lebens — die „Tücke des Objekts" — erhebt und alles Häßliche der Menschenwelt bekämpft, eine Mischung von Gedanken und Betrachtungen, Einfällen und Szenen. Nicht nur Haß gegen menschliche Fehler, sondern auch feurige Begeisterung für Vaterland und Kunst durchzieht das Buch; die „Professorenromane" werden in der eingeschobenen Pfahldorfgeschichte verspottet. Von Vischers meist gedankenhaften Gedichten seien genannt: Das ersehnte Gewitter, Zu spät, Greisenglück, Bald, Gesellschaft.

B. **Dramatiker.** — 1. Die siebziger Jahre waren die Verfallzeit der Bühne. Gesellschaftsstücke nach französischem Muster und seichte Lustspiele hatten die Werke großer Dichter verdrängt. Die Läuterung des künstlerischen Sinnes ging von den 1874—1890 in 36 Städten veranstalteten Gastspielen der Meininger Hofschauspieler und von der Eröffnung des Wagnerschen Festspielhauses zu Bayreuth aus. Die „Meininger" ordneten Spiel und Bühneneinrichtung den Absichten des Dichters unter, benutzten die ursprünglichen Texte statt der verstümmelten „Bearbeitungen", stellten jede Rolle in den Dienst des einheitlichen Zusammenspiels, belebten die steifen Volksmassen und erstrebten geschichtliche Treue in Trachten und Bühnenbildern. Die „Meininger" führten besonders Schillers und Shakespeares Dramen mustergültig auf und brachten Werke von Kleist, Grillparzer und selbst neuen Dramatikern auf die Bühne. — Es war ein gewaltiger Erfolg Richard **Wagners** (1813—83), als er nach manchen Kämpfen seines wechselreichen Lebens 1876 im Beisein vieler Fürsten das ausschließlich seiner eigenen Kunst geweihte Festspielhaus zu Bayreuth, diese einzigartige Kunststätte Deutschlands bis auf den heutigen Tag, eröffnen konnte. Im Stoffgebiet seiner Werke wie in seinem ganzen Streben konnte Wagner nicht verleugnen, daß er von der Romantik ausgegangen war. Aus Götter- und Heldensagen, aus höfischer Poesie und Erzählungen der Romantiker holte er sich seine Stoffe (Ring des Nibelungen; Parsifal, Tristan und Isolde; Der fliegende Holländer, Tannhäuser), und Romantiker hatten schon den Gedanken ausgesprochen, Poesie und Musik zu einheitlichem Zusammenwirken zu verbinden. Wagners Ziel war die organische Vereinigung aller Kunstgattungen (Instrumentalmusik, Gesang, Dichtung, Schauspielkunst) zum Gesamtkunstwerk. Mit dem „Lohengrin" setzte er dieses Musikdrama an die Stelle der alten „großen Oper". Indem er aus seinen breiteren Quellen das Wesentliche herausschälte, durch seine Weltanschauung vertiefte, verinnerlichte und straff gestaltete, erreichte er durchweg einen trefflichen dramatischen Aufbau, während die Höherentwicklung der sprachlichen Form dadurch gehindert wurde, daß er nicht wie andere Dramatiker nur das Wort, sondern die reichere Musik als Aus-

drucksmittel für Stimmungen und Gedanken, für den ganzen seelischen Gehalt der Handlung benutzte. Zugunsten der musikalischen Auslegung und Verlebendigung dieses inneren Gehaltes wurde der Text auf die sinntragenden Wörter zusammengedrängt und erhielt noch dazu durch den Gebrauch des Stabreims und altertümelnder Wörter etwas Erkünsteltes und Geschraubtes. Wir dürfen aber nicht vergessen, daß der sprachlich-dichterische Teil des Musikdramas nur ein Ausschnitt aus dem Gesamtkunstwerk ist, daß eine gerechte Würdigung also Wagner niemals allein als Dichter, sondern als einzigartige künstlerische Gesamtpersönlichkeit zu betrachten hat. In seinem Hauptwerke, dem Ring des Nibelungen, legte Wagner die Eddaüberlieferung zugrunde (Siegfried=Baldur). Die durch Gier nach Besitz und Macht in Schuld verstrickte Welt findet erst im Untergang den Frieden. Bei der Schwierigkeit, die schattenhaften und uns fremd gewordenen Wesen der nordischen Sage mit persönlichem Leben zu füllen, beweisen Gestalten wie Siegfried und Brünnhilde Wagners dichterisches Können. Wagners dichterisch wertvollstes Werk sind die Meistersinger von Nürnberg (1862), ein lebensvolles Kulturgemälde und reizendes Lustspiel, das die Liebesgeschichte des Walther Stolzing und der Eva Pogner mit dem Widerstreit zwischen der verknöcherten Kunstübung der Tabulatur und dem freien Gesang verbindet. Der Held des Stückes ist Hans Sachs. Obwohl Meistersinger, würdigt er das Genie in Walther; obwohl er Liebe zur reizenden Eva fühlt, stiftet er selbstlos das Glück zweier junger Menschen. Zur Herzensgüte, Gemütstiefe und Klugheit des prächtigen Hans Sachs gesellt sich ein unverwüstlicher Humor, der besonders dem schuftigen Merker Beckmesser gegenüber zutage tritt.

2. Der kraftvollste Dramatiker der siebziger Jahre war der Wiener Ludwig **Anzengruber** (1839—89), der väterlicherseits von Bauern herstammte und mit seinen Bauern- und Volksstücken fest im Volkstum wurzelte. Gleich sein erstes Werk, das zeitgemäße Tendenzstück Der Pfarrer von Kirchfeld (1870), unterschied sich von der damaligen seichten Theaterware. Der Pfarrer Hell eines Gebirgsdorfes, der gegen römische Unfehlbarkeit und Unduldsamkeit die Sache der Aufklärung vertritt, wird als Opfer des Klatsches und der niedrigen Gesinnung von Finsterlingen vertrieben. Nicht nur die allzudeutliche freiheitliche Tendenz, sondern auch die Lebenswahrheit der sicher erschauten Gestalten (bes. Wurzelsepp) und die warme Anteilnahme des Dichters verschafften dem Stücke großen Erfolg, trotzdem den Geschehnissen die innere dramatische Begründung fehlte. In seinem nächsten Werke, der Charaktertragödie **Der Meineidbauer** (ersch. 1872), schuf Anzengruber das höchste seiner Bauernstücke. Es enthüllt uns allmählich die Vergangenheit des Kreuzweghofbauern Ferner, der sich durch Meineid und Betrug empor-

geschwungen hat und sich nun durch neue Verbrechen behaupten will, der seine Gewissensbedenken vor sich selber zu beschwichtigen sucht und zuletzt im Wahnsinn untergeht. Das düstere Bild schließt mit einem lichten Ausblick: die Kinder beginnen ein neues Leben voll Liebe und Menschlichkeit. Neben der gewaltigen Seelenzeichnung des Matthias Ferner, den echt dramatischen Auftritten und dem natürlichen und ursprünglichen Gesamteindruck des Werkes erscheinen die Mängel geringfügig: das gelegentliche Streben nach Bühnenwirkung (Felsschlucht jenen mit Gewitter und Flintenschüssen), die vielen Erzählungen in der Einführung, das Walten des Zufalls im Gang der Handlung. — Das erste Lustspiel Anzengrubers, Die Kreuzelschreiber, knüpft an das neue Unfehlbarkeitsdogma an und bildet das heitere Gegenstück zum „Pfarrer von Kirchfeld". Die trotzigen Bauern schicken ein mit Kreuzen unterzeichnetes Zustimmungsschreiben zu Döllinger nach München, müssen aber auf Betreiben ihrer von den Pfarrern aufgehetzten Frauen zur Strafe eine Wallfahrt versprechen. Auf den Rat des frohen Dorfphilosophen Steinklopferhannes wird die Verwirrung der Gewissen heiter ausgetragen. Durch die Episode des greisen Bauern Brenninger, den der Bruch mit den alten Anschauungen und Gewohnheiten in den Tod treibt, erhält das Stück eine tragische Beigabe. Der G'wissenswurm läßt die Reue eines Bauern über das Unrecht an seiner vermeintlich im Elend untergegangenen früheren Geliebten humorvoll ausklingen, Der Doppelselbstmord überträgt Kellers tragische Novelle „Romeo und Julia" ins Komische. — Das bedeutendste Volksstück Anzengrubers war Das vierte Gebot (1877), das in Wien spielt und den Untergang verdorbener Kinder an den Sünden der verlotterten, scham- und sittenlosen Eltern darstellt. Das durch seinen Stoff erschütternde Werk will den Eltern zurufen, daß sie nur Anspruch auf Liebe und Achtung ihrer Kinder haben, wenn sie diese im sittlichen Geiste erziehen. Dramatisch steht dieses Volksstück hinter den Bauernstücken zurück. Die Handlung zerfällt in drei Reihen, die Zahl der Gestalten ist zu groß, die Farben sind teilweis unecht, die Katastrophe kommt überstürzt.

Anzengruber hob durch Gestaltung seelisch vertiefter und naturwahrer Menschen die Gattung des Bauernstückes auf künstlerische Höhe. Er wählte Bauern zu dramatischen Helden, weil nach seiner Meinung bei den Bauern die Leidenschaften sich ursprünglicher und rückhaltloser offenbaren und daher die Entwicklung der Charaktere und der daraus entspringenden Handlungen und Geschicke klarer hervortritt. Anzengruber wollte belehren und mahnen, zugleich aber „Menschliches menschlich gestalten." Er stellte das wirkliche Leben getreu dar und scheute sich in seinem Wahrheitsmute auch vor naturalistischen Schilderungen, z. B. vor einer Raufszene, nicht. Anzengrubers beste Werke ragen durch ihren menschlichen Gehalt über den engen Kreis des Bauernstückes hinaus, sie breiten auch über die düsteren Bilder das Licht der Liebe, des Glaubens

an die Menschheit und der kraft- oder humorvollen Lebensbejahung. Anzengrubers Technik war volkstümlich einfach. Seinen Sinn für Bühnenwirkung verdankte Anzengruber seiner früheren Tätigkeit als Schauspieler. In den Dramen war mit Maß eine der Schriftsprache angenäherte Mundart angewandt.

Anzengrubers erzählendes Hauptwerk, ein Meisterwerk scharfer Gestaltenzeichnung, ist der Dorfroman Der Sternsteinhof. Er gibt den Lebensgang einer Magd, die gewissen- und rücksichtslos sich den Sohn des Sternsteinhofbauern erobert und sich nach Erreichung ihres Zieles als tüchtige Bäuerin des schönsten Hofes bewährt.

3. Seit der Aufführung der „Karolinger" durch die Meininger 1881 wurde Ernst von **Wildenbruch** zu Berlin (1845—1909) als der Erlöser vom Theaterverfall der 70er Jahre gefeiert. Wildenbruch, der zum Unterschiede von dem geistreichen Braunschweiger Hans Herrig (1845 bis 1891) — nur sein Lutherfestspiel (1883) hat seine zahlreichen Dramen, satirische Versepen und talentvollen „Mären und Geschichten" überlebt — mit starker Leidenschaft und berauschendem Schwung der Rede ausgestattet war, erstrebte ein großes, idealgerichtetes Geschichtsdrama. Er entnahm seine Stoffe der englischen und deutschen Geschichte (Harold, Christoph Marlow; Die Karolinger, Heinrich und Heinrichs Geschlecht), die er nach Rankes strengem Urteil über die Karolinger karikierte. Aus der besonderen Reihe der Hohenzollerndramen, die seiner ehrlichen Begeisterung für sein Herrscherhaus und dessen Sendung entsprangen, sind Die Quitzows das beste Stück. Eine dauernde Schöpfung hat Wildenbruch nicht hervorgebracht. Oft sind die Anfänge seiner Dramen bedeutend, weite Ausblicke lassen hohe Ziele erblicken (Christoph Marlow, Die Karolinger), dann aber erlahmt des Dichters Kraft. Die Handlung häuft Bühnenwirkungen und Motive und stürmt über Risse, Willkürlichkeiten und Unwahrscheinlichkeiten einem weniger hohen Ziele zu, als der Anfang vermuten ließ. Die Gestalten sind oberflächlich gezeichnete Typen statt lebendiger Individuen; sie reden in leidenschaftlicher Erregung pathetische Worte, ihrem Handeln fehlt Folgerichtigkeit und psychologische Wahrheit. Ein geschlossenes und nachhaltig wirkendes Gesamtgebilde zu schaffen, stieg über Wildenbruchs Kraft.

Von Wildenbruchs balladenartigen Gedichten seien das berühmte „Hexenlied", „Der Odyssee letzter Teil" und „Weihnacht" genannt, von den Erzählungen die Novelle „Francesca von Rimini", die rührende Kadettengeschichte „Das edle Blut" und die ergreifenden Kindergeschichten „Der Letzte" aus den „Kinderträumen" und „Neid": schlichte Zeugnisse eines tiefgütigen und seelenkundigen Dichterherzens.

C. **Erzähler.** 1. An der Spitze der Erzähler seit der Reichsgründung steht Kellers Landsmann Conrad Ferd. **Meyer** aus Zürich (1825

bis 98), der sich während des langen Suchens nach seinem Lebensberuf ebensosehr romanische wie germanische Bildung angeeignet hatte und erst mit 45 Jahren durch den gewaltigen Eindruck des Jahres 1870 völlig zum deutschen Dichter wurde. 1871 erschien Meyers lyrisch-epische Versdichtung Huttens letzte Tage. Der sterbende Kämpfer durchlebt in visionärem Rückblick und Ausblick die Höhepunkte seines Lebens und der stürmischen Reformationszeit. Wunderbar wechselt Huttens Stimmung zwischen Zerknirschung, Reue, Klage. Meyer selbst spricht sich aus in der Beurteilung Luthers, in der Begegnung Huttens mit Loyola, in Landschaftsschilderungen, kulturgeschichtlichen Ausblicken und in der Beschreibung des „Jüngsten Gerichts". 1874 folgte der Roman vom Graubündener Pfarrer, Freiheitskämpfer und Diktator Jürg Jenatsch. Jenatsch will zur Zeit des 30jähr. Krieges Bünden von Österreich und Spanien losreißen und durch Anschluß an Frankreich zu freiheitlichen Einrichtungen führen, opfert dem vaterländischen Ziele rücksichtslos Liebe, Ehre und Glauben und fällt auf einem Maskenfeste durch den Axthieb der Geliebten, die an ihm die Ermordung ihres Vaters rächen und ihn zugleich vor dem Meuchelmorde bewahren will. Die Höhe seiner Kunst des Gestaltens erreichte Meyer in seinen bis 1891 folgenden geschichtlichen Novellen: Der Heilige (1880), Das Amulett, Gustav Adolfs Page, Das Leiden eines Knaben, Die Hochzeit des Mönchs (1884); dann sank Meyers noch immer bewundernswerte Künstlerkraft in der Richterin und in der Versuchung des Pescara (1887).

Der Heilige erzählt die ergreifende Geschichte des weltfrohen, prachtliebenden Kanzlers Thomas a Becket, der die Macht seines Königs Heinrich II. von England zäh und klug zu mehren weiß, sich aber als Erzbischof von Canterbury zum streng asketischen Nachfolger Jesu, zum ergebenen Sohn der Kirche und Feind des Königs wandelt, weil Heinrich seine liebliche Tochter verführt und vor der Ermordung nicht beschützt hat. Thomas wird von Anhängern des Königs am Altar erschlagen und nach zwei Jahren heilig gesprochen. Noch als Toter demütigt er den Gewaltmenschen Heinrich: dieser tut an Beckets Grabe öffentlich Buße. Meyer hat in Abweichung von der Geschichte das „Geheimnis" von Beckets Tochter Grace erfunden und dem Kanzler eine romantische Herkunft beigelegt, um die Widersprüche in dessen Wesen zu erklären (Heidnische Philosophie und Kirchlichkeit, Prachtliebe und Askese, Anpassungsfähigkeit und schroffes Beharren). Meyer hat im „Heiligen" wie im „Leiden eines Knaben" und in der „Hochzeit des Mönchs" das Kunstmittel angewandt, die eigentliche Geschichte jemandem in den Mund zu legen, der sich in einer Lage befindet, die die Teilnahme des Lesers an der Handlung steigert. Indem ein Dritter die Geschehnisse persönlich gefärbt berichtet, wird zugleich die Freiheit des Schaltens mit der geschichtlichen Wirklichkeit um der poetischen Wahrheit willen erhöht. „Der Heilige" wird an einem Winterabend von einem einfachen Schweizer, der Zeuge der Ereignisse gewesen ist, einem Züricher Stiftsherrn erzählt, als gerade das Fest des neuen Heiligen eingeläutet wird. Durch diesen Rahmen wird

eine bewundernswerte stimmungsvolle Verlebendigung des Stoffes erreicht und der Schleier des Rätselhaften, Geheimnisvollen um Becket gewahrt. Trotz seiner Charakterschilderung Beckets hat der Armbruster das Tiefste der Seele des Kanzlers nicht ergründet, er gibt höchstens einmal seiner Meinung Ausdruck: „Der Kanzler mochte wohl gedacht haben ...". Auch bei Jenatsch und beim Pescara offenbart sich des Dichters Neigung, die innersten Beweggründe für das Handeln seiner Personen der Ahnung des Lesers zu überlassen und den Gestalten dadurch bei aller Greifbarkeit der Existenz etwas Unfaßbares zu verleihen. — Bezeichnend für Meyers Kunstform ist auch **Das Amulett.** Es behandelt das Thema: Wie kam es, daß in der Bartholomäusnacht der katholische Schweizer Boccard für seinen kalvinistischen Landsmann Schadau in den Tod ging? Zur Beantwortung der Frage sind zwei Leitthemen kunstvoll verschlungen: die Liebe zwischen Schadau und Gasparde, die unter den Schrecken der Bartholomäusnacht zur endlichen Vereinigung der Liebenden führt, und das innere Thema von der Duldung zwischen Katholiken und Protestanten. Auch diese Novelle ist wie „Der Heilige" in den Rahmen einer Rückerinnerung gekleidet: der fast 60jährige Schadau erzählt die blutige, vor 40 Jahren erlebte Geschichte dem Vater seines getöteten Jugendfreundes Boccard. — Auch Das Leiden eines Knaben ist von einem kunstvollen Rahmen umschlossen: der Leibarzt Fagon will den vom jesuitischen Einfluß umgarnten gealterten Ludwig XIV., der gerade einen Jesuiten zu seinem Beichtvater gemacht hat, auf die Gefährlichkeit dieses Mannes aufmerksam machen und erzählt, bezeichnenderweise vergeblich, wie der Jesuit als Lehrer den unbegabten Sohn eines ihm verhaßten Marschalls in den Tod getrieben hat. — **Die Hochzeit des Mönchs** gehört zu den Novellen, die eine aufgeworfene Frage beantworten oder beleuchten. Am Hofe zu Verona kommt in einer Abendgesellschaft das Gespräch auf das Thema, welchen Ausgang ein plötzlicher Berufswechsel nehmen könne. Als Beitrag zur Erörterung dieser Frage erzählt Dante unter Bezugnahme auf die (sogar in die Erzählung eingreifenden) Hörer die Geschichte des Mönches Astorre, der nach seines Bruders Tode in die Heirat mit seiner Schwägerin Diana willigt, von leidenschaftlicher Liebe ergriffen sich aber heimlich der reizenden Antiope vermählt und als Opfer der Eifersucht verschmähter Liebe mit Antiope fällt. — **Die Richterin** spielt zur Zeit Karls d. Gr. in Rhätien und erzählt die tragische Geschichte von der Frau Stemma, die durch die Liebe ihrer — einander fremd aufgewachsenen und in Wirklichkeit gar nicht blutsverwandten — Kinder gezwungen wird, ihre Schuld des Gattenmordes zu offenbaren und sich selber das Urteil zu sprechen. Die Novelle wirkt groß und gewaltig, sie leidet aber unter der Übertreibung der Neigung, die Erzählung auf die Hauptlinien zusammenzudrängen, in die denkbar knappste Formel zu zwingen. Die Novelle ist derart verdichtet, daß sie selbst Wichtiges nur andeutend berichtet. Wenig glücklich sind Wahnvorstellungen und Blicke ins Unterbewußtsein (die Richterin fördert mit grellen Farben ihre sündigen Gedanken zutage) als Mittel verwendet, das Geschehen mit dem Schleier des Geheimnisvollen zu umkleiden. — Die Versuchung des Pescara erzählt, wie nach der Schlacht bei Pavia der siegreiche Feldherr Karls V. durch seine Gemahlin und durch italienische Mächte gedrängt wird, als Befreier Italiens gegen Karl aufzutreten. Aber Pescara, der eine Speerwunde erhalten hat und seinen

Tod nahen fühlt, verzichtet auf eine Krone, überwindet seine Ehrbegierde und bleibt dem Kaiser treu, für den er noch Mailand erobert.

Meyer war der Meister der geschichtlichen Novelle, ausgerüstet mit Tiefe der Geschichtsauffassung und mit dichterischer Kraft und Leidenschaft, aber beherrscht von der Selbstzucht, Überlegung und Sorgfalt eines feingebildeten Künstlergeistes. Die Hauptsache war ihm die Durchführung eines psychologischen Gedankens, die Schilderung tragischer Seelenkämpfe. Darüber behandelte er geschichtliches Geschehen und geschichtliche Persönlichkeiten frei und wählte nur die für die Entwicklung des psychologischen Problems nötigen Tatsachen und Züge aus, darüber trat auch das gern ausführlich gezeichnete „Milieu" zurück (Ausnahme: Versuchung des Pescara). Bewundernswert ist die künstlerische Ordnung des Stoffes, der feingegliederte und knappe Bau, die Menschenzeichnung, Bildkraft[1]) und plastische Schreibweise[2]). Freilich verschuldet die fast gemeißelte Stilisierung und sorgfältige Feilung der Form, daß Meyers Novellen, obwohl wertvolle Kunstwerke und vollendet einheitliche Muster ihrer Gattung, zu sehr die Arbeit des Künstlers verspüren lassen und auf einen gebildeten Leserkreis beschränkt bleiben.

Zum edelsten Bestand unserer Dichtung gehören auch die Gedichte Meyers. Sie bergen tiefen Inhalt in reinster Form und sind ebenso wie die Novellen aus dem Zusammenschluß von Dichterkraft und geläutertem Kunstsinn hervorgegangen. In seiner Stimmungs- und Gedankenlyrik befreit sich der Dichter von dunklen Stimmungen oder verklärt er seinen Schmerz (In Harmesnächten, Eingelegte Ruder, Ein bißchen Freude, Lenzfahrt, Hesperos, Noch einmal, Morgenlied), bekennt er andächtig seine Natur- und Heimatliebe und steigt dabei zu ewigen Gedanken und Gefühlen empor (Das weiße Spitzchen, Firnelicht, Bei der Abendsonne Wandern, Jetzt rede du, Abendwolken, Nachtgeräusche). Wie der Dichter mit schönheitsfreudigem Künstlerauge die gabenspendende Natur anschaut, bezeugen die „Veltliner Traube" und „Fülle". Unter den erzählenden Gedichten verbindet „Das Glöcklein" Heimatschilderung mit ergreifender Handlung; das „Fingerhütchen" gestaltet ein Märchen; „Das Ende des Festes" gehört zu jenen feinen Kulturbildern, in denen mit der plastischen Herausarbeitung eines Augenblicks — hier des Schlusses eines antiken Gastmahls — zugleich die ganze

[1]) So werden Reden und Beschreibungen in Gebärden, symbolische Handlungen und bezeichnende Vorgänge aufgelöst (im „Heiligen" wird das Mißtrauen gegen den König durch das Fortwerfen eines vom Könige einem Kinde geschenkten Geldstückes geschildert); Charaktere werden nicht durch Aufzählung ihrer Eigenschaften, sondern durch Gang, Sprache, Neigungen, Worte, Handlungen anschaulich gemacht.

[2]) Reste französischer Bildung sind Partizipialsätze, Negativkonstruktionen und gelegentliche französische Redewendungen (Gallicismen).

Kulturstimmung geschildert ist. „Der römische Brunnen" malt in wenigen kurzen Zeilen wunderbar Ruhe und Fluten des Wassers in den Marmorschalen des Brunnens; „Die gegeißelte Psyche" verlebendigt das angeschaute Kunstwerk und spricht die durch die Betrachtung angeregten Gedanken aus. Ereignisse aus dem Leben geschichtlicher Persönlichkeiten gestaltete Meyer in „Der trunkene Gott" (Alexander d. Gr.) und „In der Sistina" (Michelangelo); geschichtliche Stoffe behandelten auch die scharfumrissenen Balladen. „Die Füße im Feuer" erzählen von der Selbstüberwindung eines Hugenotten gegenüber dem Mörder seiner Frau. Natur- und Seelenstimmung klingen zusammen. Die Sparsamkeit der Sprachmittel — die abgerissenen, nur andeutenden Sätze — erhöht die Wucht der Wirkung, erschwert aber das Verständnis für die Handlung. Weniger macht sich das Streben nach Gedrungenheit in „Konradins Knappe" (Unglück in Wirklichkeit Glück!), „Der gleitende Purpur" (Versöhnung zwischen Otto I. und seinem Bruder Heinrich) und in der lieblichen poetischen Erzählung „Mit zwei Worten" geltend.

2. Ein Märker französischer Abstammung war der immer jugendliche Theodor **Fontane** in Berlin (1819—98). Er begann seine schriftstellerische Laufbahn mit Reise- und Landschaftsschilderungen („Wanderungen durch die Mark Brandenburg") und trat erst im 60. Lebensjahre mit dem Alexis' Werken ebenbürtigen Roman aus der brandenburgischen Geschichte Vor dem Sturm (1878) hervor. Dieser spielt im Winter 1812—13, als Frankfurt a. O. den Franzosen wieder entrissen werden soll, und ist ein an Charakterbildern und Zustandsschilderungen aus allen Ständen, an Einzelzügen und Kleinarbeit überreiches Gemälde jener Zeit. Die Höhe seiner Erzählkunst erreichte Fontane erst während der 80er Jahre in seinen Gegenwartsromanen. Im Berliner Adelsroman Irrungen Wirrungen (1887) erzählte er von einer an Standesunterschieden scheiternden Liebe: ein wahrhaft vornehmer Offizier und ein braves Mädchen aus dem Volke lernen sich auf einem — von Fontane gern geschilderten — Landausfluge kennen, fassen tiefe Liebe zueinander und scheiden zuletzt in stiller Entsagung, da die Welt ihre Vereinigung nicht erlaubt. „Frau Jenny Treibel" ist ein behagliches satirisches Bild aus der bürgerlichen Gesellschaft Berlins. Fontanes Meisterwerk, der Adelsroman Effi Briest (1895), ist ein an innerer Tragik reiches Buch. Die liebliche, kindlich heitere Effi wird einem weit älteren, strengen und erzieherischen Landrat verheiratet und läßt sich zu einem Treubruch gegen den ihr innerlich fremden Gatten verleiten, der spät eine grausame Sühne findet. Von ihrem Gatten verstoßen und ihrer Tochter entfremdet, siecht Effi gebrochenen Herzens dahin und stirbt, endlich wieder aufgenommen, im Elternhause. Fontanes letztes Werk Der Stechlin (1899) ist mehr ein an Charakterschil-

derungen, Episoden, Gesprächen und Gedanken reiches Bekenntnisbuch als ein geschlossener Roman. Mit Recht hat man im prächtigen alten Stechlin, der auf seinem Herrensitz in der Grafschaft Ruppin haust, ein Abbild der liebenswerten Persönlichkeit Fontanes gesehen.

Fontane stellte in seinen Berliner und Brandenburger Romanen die scharf gesehenen Verhältnisse der Umwelt ohne poetische Idealisierung und ohne naturalistische Vergröberung wirklichkeitsecht dar. Seine Teilnahme galt nicht den Handlungen, sondern den Menschen. „Alles Erlebte wird erst was durch den, der es erlebt", heißt es im „Stechlin". Daher wollte er Menschen schildern, nicht Handlungen ausmalen. Durch seine Beobachtung der verschiedenartigsten Menschen war dieser „große Beobachter" zu einer erstaunlichen Menschenkenntnis, zum vorurteilslosen, mitfühlenden Verstehen aller Regungen und Kämpfe der Menschenseele, zum gütigen Verzeihen menschlicher Irrung gekommen und schilderte das Gefühlsleben nun in feiner, zarter und zurückhaltender Weise. Seine Menschen sind typische Gestalten — häufig finden sich der Adlige oder der Offizier, die alte Dame, der Geistliche —, aber sie sind durch die nach Rhythmus und Betonung fein abgetönte und unterschiedene Art des Redens individuell und anschaulich gezeichnet. Fontanes Menschen offenbaren sich in ihrer Rede: eine Kunst der Charakterisierung, die Fontane wegen seiner glänzenden Beherrschung der Gesprächsführung und des Plaudertones meisterlich übte. Die andern Mittel der Kennzeichnung der Gestalten — etwa Beschreibung der äußeren Erscheinung, der unwillkürlichen Ausdrucksbewegungen oder des Handelns — treten zurück. Die Menschen sprechen viel in Gesellschaft, halten, wenn sie allein sind, Selbstgespräche oder teilen sich in Briefen, besonders Reisebriefen, mit. Die Gespräche überwiegen die Handlung derart, daß besonders die beiden letzten Werke Fontanes, „Die Poggenpuhls" und „Der Stechlin", völlig zu „Gesprächsromanen" geworden sind. In den Gesprächen legte Fontane gern seine Lebensweisheit nieder. Daher die Fragen „Was heißt?" und „Warum?", daher die sich aus den Charakteren und der Lage ergebenden geistreichen, knapp und sicher geformten Aussprüche. Bekannt ist Fontanes Schreibweise: eine kluge, welterfahrene Persönlichkeit erzählt uns ohne Pathos und Leidenschaft, zwanglos und doch sorgsam die Schicksale der Gestalten.

Von dauerndem Werte sind Fontanes Balladen. Fontane war der letzte der deutschen Dichter seit Bürger, die von der englisch-schottischen Ballade angeregt wurden. Er behandelte daher in vielen einfach gebauten, in straffer und schlagkräftiger Sprache geschriebenen Balladen englisch-schottische Stoffe: Archibald Douglas, Der letzte Yorck, Maria und Bothwell, Die Brück' am Tay.

Die letzte Ballade stellt das Eisenbahnunglück dar, das sich 1879 infolge des Einsturzes der Taybrücke ereignete, und zwar nach dem Grundsatze, das rätselvoll Unbestimmte genau festzuhalten und ihm doch seinen zauberischen, im Halbdunkel sich bewegenden Schwankezustand zu lassen. Die drei Hexen der schottischen Heide (vergl. „Macbeth") zerstören das Gebilde der überheblichen Menschen, die die Elemente zu bezwingen sich erkühnen. Meisterhaft versetzt uns der Dichter in das Haus des Brücken-

wärters, dessen Sohn den Zug führt und erst nach dem Christfest heimkommen kann; meisterhaft ist das Sprunghafte der Darstellung, das Ausscheiden unwichtiger Tatsachen, die Beleuchtung der Sachlage durch Rede und Gegenrede.

An diese erste Gruppe läßt sich die Ballade vom todesmutigen Steuermann „John Maynard" anschließen. Von den nordischen Balladen ist „Gorm Grymme" die beste, eine fein abgetönte, zurückhaltende und doch eindringliche Schilderung eines Elternschicksals. Die Gruppe der märkischen Balladen enthält mehr Stimmungs- und Charakterbilder als eigentliche Balladen. Fontane besang alte Fehden (zwischen Kurfürst und Städten z. B. „Schlacht am Cremmer Damm"), zeichnete dann in mehr volkstümlicher Form Porträts der Generale des Großen Kurfürsten und Friedrichs d. Gr. (Der alte Derffling, Seydlitz, Schwerin, Der alte Ziethen) oder anderer brandenburgischer Persönlichkeiten (Herr von Ribbeck) und gab endlich Bilder und schlichte Stimmungsschilderungen aus der Zeit der letzten großen Kriege (Der Tag von Düppel, die „Siegesbotschaft" vom Düppeler Sturm in einigen Haveldörfern) und der Gegenwart („Letzte Fahrt" Friedrichs III., Nachruf „Wo Bismarck liegen soll").

3. Der allzu fruchtbare Wilhelm **Jensen** (1837—1911), begabt mit unermüdlicher Phantasie, Natursinn und Stimmungskraft, stand anfangs — so in der Stimmungsnovelle „Magister Timotheus" — unter dem Einfluß seines Landsmannes Storm. Die Erzählung Eddystone (1872) ist bezeichnend für seine Eigenart: sie zeigt seine Kraft der Naturschilderung und Natursymbolik, sie stellt in den Volksszenen am Hafen farbig die Wirklichkeit dar, stimmt aber das Ganze auf den Ton der Romantik, sie offenbart in einzelnen Teilen dichterische Kraft, ist aber kein geschlossenes Kunstwerk (Einfügung einer Erzählung des Leuchtturmwächters und einer Volkssage!). Das geschichtliche Gebiet betrat Jensen mit der Novelle Karin von Schweden. Seine geschichtlichen Erzählungen umfassen viele Länder und Zeiten, schildern gut den geschichtlichen Hintergrund, machen aber nicht die Vergangenheit in objektiver Anschaulichkeit und straffer Zusammenfassung lebendig. Unter Jensens späteren Werken war der Roman Luv und lee (1897) die beste Gabe. Der Wert der Erzählungen Jensens wird gemindert durch die Wiederkehr gleicher Motive und Gestalten, durch Unwahrscheinlichkeiten der Handlung, durch den Mangel an lebenswahrer Seelenzeichnung und geschlossenem Aufbau, durch schnörkelhafte Schreibweise und durch das Hineinversetzen der Gestalten in eine Phantasiewelt, die mit der Wirklichkeit hart zusammenstößt. Von Jensens Lyrik, die an Storm erinnert und für Naturstimmungen und Familiengefühle schöne Töne zu finden weiß, seien genannt: Am ersten Sarge, Ein krankes Glied. — Der Mecklenburger Adolf **Wilbrandt** (1837—1911) schrieb vortreffliche

Novellen aus seiner Heimat (Der Lotsenkommandeur) und strebte dann nach dichterischer Gestaltung geistiger Probleme. Im Gedankendrama Der Meister von Palmyra (1889) füllte er die Ahasverussage mit neuem Gehalt. Apelles, Baumeister von Palmyra, wünscht sich ein Leben ohne Ende, um immer Höheres zu erleben und immer Vollendeteres zu schaffen. Er sieht neue Weltalter heraufziehen, erfleht aber bald Vergessenheit und erkennt, daß das bloße Dasein eine Last ist und daß die Menschheit sich nur im Wechsel allmählich veredeln kann. Daher begrüßt er den Tod als Leidstiller und Ruhebringer. Wilbrandt suchte fortan geistige Fragen in Romanform zu behandeln, so in der Osterinsel, die eine Auseinandersetzung mit der Lehre Nietzsches darstellt. — Adolf **Stern** (1835—1907), ein trefflicher Kenner der deutschen Dichtung, schuf in reiner, abgeschliffener Schreibweise anschaulich dargestellte, klar aufgebaute und feinsinnige Novellen (Vor Leyden, Der Pate des Todes, Das Weihnachtsoratorium, Maria vom Schiffchen) und Romane (Die letzten Humanisten) aus Geschichte und Gegenwart. — Der vielseitige, liebenswerte Hans **Hoffmann** (1848—1909) lieferte seine kraftvollste Novelle in der geschichtlichen Erzählung Der Hexenprediger, einem erschütternden Zeit- und Sittenbild aus der Reformationszeit. Ein im Hexenwahn befangener pommerscher Pfarrer bringt Hunderte auf das Schafott. Als ein reines, liebliches Mädchen der Hexerei angeklagt wird, erkennt er die Unschuld des Mädchens und der früheren Opfer, predigt gegen den Hexenwahn und muß als Aufwiegler des Volkes in den Tod gehen. Weniger als die älteren Novellen (auch: Im Lande der Phäaken, Korfugeschichten) gelangen Hoffmann Romane mit geschichtlichem Hintergrund, wie der durch Landschaftsschilderungen ausgezeichnete „Landsturm" oder der den kategorischen Imperativ erörternde „Eiserne Rittmeister". Hoffmann betätigte sein Talent weiterhin in pommerschen Heimatnovellen und in Märchen. — Der Österreicher Ferdinand von **Saar** (1833—1906) trat 1866 mit der Entsagungsnovelle „Innocens" hervor und behielt in seiner etwas romantisch gerichteten Stimmungsnovelle den schwermütigen Grundton bei. Seine Gestalten sind meist weiche Menschen, denen besser ist, nicht zu leben, da das Dasein ihnen nur Enttäuschung und Bitterkeit bringt und sie als Besiegte in den Tod treibt. Dieses Schicksal behandeln fast alle der „Novellen aus Österreich", von denen als die besten etwa Vae victis, Tambi, Seligmann Hirsch, Ginevra und Schloß Kostenitz zu nennen sind. Nur im „Innocens" endet ein einfaches Priesterschicksal mit Entsagung und stillem Frieden, und nur in der mehr alleinstehenden „ersten Arbeiternovelle" „Der Steinklopfer" finden zwei Liebesleute nach den Peinigungen beim Bau der Semmeringbahn ihr Glück im Bahnwärterhäuschen. Saar liebte eine ganz persönliche Formgebung. Seine Novellen „ge-

hören fast immer jener eigentümlichen Form der Ich-Novelle an, in der der Dichter selbst immer leibhaftig gegenwärtig ist. Meistens spielt er die Rolle des Vertrauten, der als Freund und Berater Gelegenheit zur Beobachtung und zur Anteilnahme gehabt hat. Der Dichter erzählt nur, was er erfahren hat; über das, was er nicht in Erfahrung bringen konnte, läßt er uns im unklaren. Jede Novelle spielt sich in einer Reihe von Begegnungen ab, zwischen denen immer ein Zeitraum von vielen Jahren und ein Wechsel des Schauplatzes liegt. So viel Begegnungen, so viel Stationen auf der Lebenswanderung des Helden" (Minor). Saars Gedichte sind rein lyrisch, oft elegisch (Wiener Elegien); vereinzelt finden sich neuzeitliche Töne wie „Arbeitergruß" oder „Drahtklänge".

Vergessen ist heute der in den siebziger Jahren mit Beifall überschüttete, in seiner Gestaltenzeichnung völlig zeitwidrige „archäologische" Roman. Gelesen wird noch der beste Roman des beliebten Germanisten Felix Dahn „Ein Kampf um Rom", der den Untergang der Ostgoten schildert. Gegen die ägyptischen Romane wandte sich Heinrich Steinhausen, der in der Klostergeschichte „Irmela" von der hoffnungslosen Liebe eines Mönches zur Grafentochter Irmela erzählte. Der gemüt- und humorvolle Mecklenburger Ingenieur Heinrich Seidel wurde seit 1880 besonders durch seine Leberecht Hühnchen-Geschichten bekannt. Hühnchen ist Seidels typische Figur: die Verkörperung der Genügsamkeit und des sonnigen, friedevollen Behagens inmitten der unruhigen Großstadt.

4. Ein fruchtbarer und gesunder Volkserzähler ist der Steiermärker Peter **Rosegger** (1843—1918), der als Bauernbube aufwuchs, als Schneidergeselle auf den Höfen arbeitete und, von freundlichen Menschen unterstützt, sich in Graz ausbildete und den Dichterberuf ergriff. In seinen steirischen Geschichten zeichnete Rosegger mit herzerfrischender Naturwahrheit und Lebendigkeit Bilder aus dem Leben des Alpenvolkes. Hierher gehören Sammlungen (Sonderlinge aus dem Volke der Alpen, Aus Wäldern und Bergen, Allerhand Leute, Dorfsünden) und Die Schriften des Waldschulmeisters (1875). Aus den Wirren seines Lebens flüchtet Andreas Erdmann in die Wildnis der Hochalpen, lernt dort in Entsagung für die Erziehung zur Gesittung und Menschlichkeit wirken und schreibt in Tagebuchblättern die Geschichte seines Lebens und der neuen Waldgemeinde, ferner Betrachtungen, Naturschilderungen und Geschichten von Bewohnern des Hochtales nieder. Von den kleineren Erzählungen aus Dörfern, Bergen und Wäldern strebte Rosegger hinauf zum Roman. Im „Gottsucher" behandelte er religiöse Fragen: eine Gemeinde, der die Religionsübung wegen Ermordung des Pfarrers genommen, entartet und wird erst durch die Vernichtung durch Feuer entsühnt. In „Jakob der Letzte" veranschaulichte er ein soziales Thema: den Untergang des Bauerntums durch Aufforstung und Eindringen der Industrie.

Auch im „Ewigen Licht" bringt die neuzeitliche Kultur Verderben, darüber verfällt der Dorfgeistliche dem Irrsinn. Rosegger schilderte seine Jugendzeit in „Waldheimat" und „Als ich noch der Waldbauernbub war". Auch der Roman „Heidepeters Gabriel", der die Entwicklung eines Bauernknaben zum Dichter darstellt, ist die dichterische Verklärung seiner eigenen Jugend. — Rosegger offenbart in seinen zahlreichen Erzählungen einen unerschöpflichen Reichtum an spannenden Handlungen und anschaulichen Gestalten aus seinem heimatlichen Volkstum, das er liebevoll und mit bewundernswerter Kenntnis schildert. Hinter den Erzählungen steht die Größe und Gewalt der Alpennatur, in ihnen weht der Geist duldsamer Frömmigkeit und sonniger Lebensfreude, warmherziger Menschenliebe und schlichter Natürlichkeit. Trotzdem reichen die liebenswerten Dichtungen nicht an die Höhe großer und zeitloser Kunst heran. Namentlich in den Romanen des Alters ist der Zug zum Nachdenklichen und Erziehlichen so gesteigert, daß nicht mehr das Lehrhafte ganz in Handlung und Gestalten aufgelöst, sondern durch Gespräche und Predigten vorgetragen wird.

5. Not und Bitterkeit verliehen der tief innerlichen und gütigen Natur der Thüringerin Luise von **François** (1817—93) ein herbes und strenges Gepräge, ließen sie jedoch auch zu einer unserer besten Erzählerinnen ausreifen. Die Dichterin, die sich eingehend mit der Geschichte der Napoleonischen Zeit beschäftigt hatte, behandelte in ihrem Roman Die letzte Reckenburgerin (1871) auf dem vorzüglich gezeichneten Hintergrund der Jahre zwischen der französischen Revolution und den Befreiungskriegen das Schicksal zweier herben, starken Frauen, der alten Gräfin von Reckenburg und ihrer Enkelin, die (wie Luise von François) beide auf Lebensglück verzichten müssen. Aber in der strengen Hülle lebt Innerlichkeit (Treue und Güte der Hardine) und hat liebreizende Schönheit Raum (Dorl). Die Darstellung ist schlicht und mutet kühl und etwas altmodisch an, aber die Gestalten sind rund und lebendig, und vor allem spricht aus dem „etwas altväterischen Charakter- und Sittenbild eine Wahrheit, die keiner Zeit und Mode unterworfen ist" (L. v. François).

Seit dem Erscheinen ihres Romans „Bozena" (1876), der Geschichte einer armen mährischen Magd, entfaltete sich das Talent der bedeutendsten neueren Erzählerin Marie von **Ebner-Eschenbach** aus Mähren (1830 bis 1916). Ihr größtes Werk, der Dorfroman Das Gemeindekind (1887), enthält die Entwicklungsgeschichte des Sohnes eines Mörders und einer unschuldig verurteilten Zuchthäuslerin. Das Gemeindekind Pavel Holub setzt sich gegen alle Widerstände des Hasses und der Dummheit der Bauern durch und erzieht sich an verschiedenen Aufgaben zu einem willensfesten, lebensmutigen und edelgesinnten Manne. In Marie von

Ebner-Eschenbach lebt eine unendliche Liebe zu den niederen Volksklassen, zu Duldenden und Zurückgestoßenen, ein unerschütterlicher Glaube an das Gute auch in verkümmerten Menschenseelen, an das Schöne auch im unscheinbaren und häßlichen Gewande. Die Dichterin besitzt das feinste Verständnis für das Seelenleben und das zarteste Mitgefühl für seelische Kämpfe, sie erträgt menschliche Irrungen und Schwächen mit schalkhaftem Humor, sie wird durch ihre Reinheit und mütterliche Güte, durch ihre Mahnung zu Menschlichkeit und Nächstenliebe, durch ihr Bekenntnis „Gutsein ist Glück!" und durch ihre dichterische Gestaltung von Fragen des sittlichen, künstlerischen und gesellschaftlichen Lebens zur edelsten Erzieherin, ohne daß jemals die erziehliche Absicht störend hervortritt. Das sittlich und das ästhetisch Schöne hat sich in ihren Erzählungen zu künstlerischer Einheit zusammengeschlossen. Denn zu den inhaltlichen gesellen sich dichterische Vorzüge. Mit sicherster Kenntnis vermag Marie von Ebner-Eschenbach das ganze Menschenleben der Dorf- und Schloßkreise Mährens — die Heimat war ein reicher Quell ihrer Kunst — und des Wiener Adels getreu zu spiegeln und für die Darstellung des Zarten, Humorvollen, Liebenswerten und Gütigen (Die Freiherrn von Gemperlein, Oversberg, Skizze „Der Muff"), des Bösen und Rohen (Gemeindekind, Die Spitzin) wie der erschütternden Tragik (Er laßt die Hand küssen, Eine Totenwacht, Der Vorzugsschüler, Roman Unsühnbar) die rechten Farben und Töne zu finden. Schlicht, klar und anmutig fließt die Erzählung dahin, die Sprache entspricht dem Lebenskreise, bei der Sprache der Bauern wird von der Mundart sparsamer Gebrauch gemacht. Von den Novellen seien noch die Tiergeschichte von dem zwischen zwei Herren gestellten Hunde „Krambambuli", ferner „Die Unverstandene auf dem Dorfe" und „Lotti die Uhrmacherin" genannt, in denen die Heldinnen durch Kampf und Leid zur Festigung und zum Glück gelangen. Marie von Ebner hat auch reife Sinnsprüche und einige Gedichte geschrieben (Ein kleines Lied).

6. Auch aus dem ehemaligen Österreich, und zwar der durch ein buntestes Völkergemisch bewegten Ecke zwischen Galizien, der Bukowina und Podolien, für die der als Ethnograph, Dichter und Literaturforscher Verdiente später die glückliche Bezeichnung „Halbasien" gefunden, stammt Karl Emil **Franzos** (1848—1904), der als „Schlüssel zur neueren Geschichte der Juden" das geflügelte Wort geprägt hat: „Jedes Land hat die Juden, die es verdient."

Mit der Ebner hat der „jüdische Reuter" neben der Gabe des Humors die innige Liebe zu den Verstoßenen und den unerschütterlichen Glauben an den endlichen Sieg des Guten gemein, dem er ebenso wie in seiner Grabschrift: „Wär' dein auch alle Erdenpracht und aller Weisheit Blüte, das, was zum Menschen erst dich macht, ist doch allein die Güte" in seinen zahlreichen künstlerisch bedeutsamen, durch Wirklichkeits-

treue und ergreifende Tragik ausgezeichneten Erzählungen, allerdings gelegentlich etwas lehrhaft, zu vollendetem Ausdruck gebracht hat. In gleicher Weise für Deutschtum und Judentum eingenommen, konnte Franzos zwar nicht die interessante Kulturwelt der Mendelssohn (vgl. das köstliche Werk von Seb. Hensel, die Familie Mendelssohn), Rahel, der Schöpferin des Berliner Goethekultus (vgl. Rahel Varnhagen, ein Frauenleben in Briefen, ausgewählt von Augusta Weldler-Steinberg), und der durch ihre Freundschaft mit Schleiermacher, den Humboldts und Börne bekannten Henriette Herz (1764—1847) dichterisch bezwingen, blieb aber auch nicht in der Ghettoatmosphäre haften, die schon Heines Vetter Hermann Schiff (1801—67), später Leopold Kompert (1822—86), Aaron Bernstein (1812—84), Salomon Kohn (1825—1904) sowie jüngst Hermann Blumenthal aus Bolechow (geb. 1880) z. B. in seinem „Weg der Jugend", „Galizien" und dem „Ghettobuch" mit fesselnder Anschaulichkeit geschickt zur Darstellung gebracht haben, während z. B. Friedrich Fürst Wrede in seinen „Goldschilds" eine interessante Entwickelungsgeschichte aus dem jüdischen Leben Österreichs und Georg Hermann das Berliner Judentum der Biedermeierzeit in „Jettchen Gebert" und „Henriette Jakoby" vorführt.

Nach den später auf 6 Bände angewachsenen, heute besonders wichtigen Kulturbildern „Halbasien", in denen Franzos mit warmer Anteilnahme für die deutsche Kultur gegen Polen kämpft und überall mustergültige Skizzen, wie die der Gründungsfeier der Universität Czernowitz, des Markttages in Barnow (womit das Heimatstädtchen des Verfassers Czortkow gemeint ist) oder etwa Schiller in Barnow bot, veröffentlichte er die allmählich in 16 Sprachen übertragenen Novellen „Juden von Barnow (1877), deren Wert zuerst Johannes Scherr (1817—86) zu würdigen wußte; diese Sammlung enthielt neben dem Jugendversuch „Christusbild" die meisterhaften „Shylock von Barnow" und „Nach dem höheren Gesetz". Eine erhebliche Steigerung seiner Kraft ließ Moschko von Parma (1880), in dem ein heroischer Invalide vom Regiment Parma einem nach dem Bilde von des Dichters Vater gezeichneten Arzt eine erschütternde Beichte ablegt, und „Leib Weihnachtskuchen und sein Kind" (1896) erkennen, welche Erzählung durch Kunst der Charakteristik hervorragt. Den Höhepunkt seines Schaffens bezeichnen wohl der 1893 vollendete, aber erst aus dem Nachlaß veröffentlichte „Pojaz", in dem mit großer Kunst viel Selbsterlebtes verwertet wird, und der „Kampf ums Recht" (1882). In diesem Meisterwerk ringt der untadelige Dorfrichter von Zulawce Taras Barabola mehr für das Recht überhaupt als das Recht seines Dorfes vergeblich durch alle Instanzen bis hinauf zum Kaiser, um sich endlich zu dem furchtbaren Entschlusse aufzuraffen, Weib und Kind zu verlassen und unter den Hajdamaken als Rächer unschuldig erlittenen Unrechts zur Wiederherstellung der Gerechtigkeit einen rücksichtslosen Kampf gegen den Kaiserstaat Ferdinands und die Gesellschaft zu führen. Als Taras erkennt, daß er wegen seiner allzumenschlichen Unwissenheit unrecht gehandelt hat, stellt er sich freiwillig seinen Gegnern. Neben der Hauptgestalt sind dessen Frau, der Pope, die Dorfgenossen und alle Gegner ebensogut gezeichnet wie die Umgebung und die romantische Karpathenwelt, in der der größte Teil der Dichtung spielt.

Durch die, allerdings heute überholte, erste Gesamtausgabe von Georg Büchners Werken (1879) und die Begründung der literarischen Zeitschrift

„Deutsche Dichtung", deren Schriftleiter und Hauptmitarbeiter er bis zu seinem Tode geblieben ist, hat er sich für die wissenschaftliche Erforschung des deutschen Schrifttums ebenso hervorgetan wie durch die Herausgabe der interessanten „Geschichte des Erstlingswerks" (1895), zu der Fontane, Conrad Ferdinand Meyer, Spielhagen, Heyse, die Ebner-Eschenbach, Jensen u. v. a. wichtige Beiträge geliefert, Franzos selbst den ausführlichsten und merkwürdigsten beigesteuert hat.

55. Auf der Suche nach einer neuen Kunst

1. **Poetische und zeitgeschichtliche Voraussetzungen.** — Das Publikum der siebziger Jahre kannte, soweit es nicht dem Leserkreise der von Jul. Rodenberg (1831—1914) begründeten (1874) und geleiteten „Deutschen Rundschau" angehörte, die großen Lyriker und Erzähler des Realismus wenig, verehrte wohl Geibel, Heyse, Scheffel, Spielhagen und Freytag, suchte aber zumeist seine poetische Nahrung bei Bodenstedt, Wolff, Baumbach, Dahn und Ebers und freute sich der seichten „Sittenstücke" nach französischem Vorbilde. Wo eine Kunstanschauung lebte, war es die der altüberlieferten „Epigonen-Klassizität", die sich einseitig auf die klassisch-romantische Dichtung stützte und kaum eine Fortentwicklung der Kunst anerkannte. Das junge Geschlecht, das Freytags damals erscheinende „Ahnen" ebensowenig als echte nationale Poesie gelten lassen wollte wie etwa W. Jordans (1819—1905) darwinistisch durchtränkte „Nibelungen" oder gar Rud. v. Gottschalls (1823—1909) Roman „Im Banne des schwarzen Adlers", so umfassend auch deren Bildung und so vielseitig deren Begabung war, sehnte sich unter diesen Umständen nach einer kraftvollen Gehaltskunst germanischer und nationaler Art. Es verwarf die fremde, romanische Formkunst und die innerlich dürftigen Erzeugnisse der Modepoeten, es brach auch mit Spielhagen und Heyse und befehdete sogar Schiller als Vertreter eines bloß formalen Idealismus, es forderte nationalen Gehalt aus Freude am neuen, politisch mächtigen Deutschen Reiche. Aus dieser Sehnsucht der Jungen nach kräftigem und nationalem Gehalt erklären sich Herrigs Versuche und Wildenbruchs rauschende Erfolge seit 1882, denn dessen Dramen führten ja vaterländische Geschichtsstoffe mit einem leidenschaftlichen Schwunge vor, der ihre Mängel verdeckte.

Der Gehalt der neuen Kunst sollte auch „modern" sein. Man forderte wie einst die Jungdeutschen, daß die Kunst das Leben der Gegenwart gestalten, durch Betonung der Bestrebungen der „modernen" Zeit zur Lösung der Zeitfragen beitragen solle. Aber wie verwickelt und gegensätzlich waren die Ausstrahlungen der neuen Kultur! Durch den ungeheuren Aufschwung der politischen Größe, des Handels und der Industrie war Deutschland in Weltpolitik und Welthandel eingetreten, und die wirtschaftliche Umwälzung hatte zugleich eine gesellschaftliche verursacht. Das Anwachsen der Fabriken und des Arbeiterstandes erzeugte nach der durch Ferdinand Lassalle bewirkten Aufrüttelung der Massen und durch Karl Marx (1818—83) durchgeführten Zergliederung des Produktionsvorganges das Verlangen nach einer Lösung der „sozialen Frage" durch den Klassenkampf und führte unter dem agitatorischen Einfluß von W. Liebknecht und A. Bebel namentlich durch den in Spielhagens „Sturmflut" dargestellten großen Krach der „Gründerjahre" und den Druck des Sozialistengesetzes die Masse der Arbeiter und viele

junge Schriftsteller zu grundsätzlicher Verneinung der bestehenden Gesellschaftsordnung. Nach Beseitigung des Kapitalismus sollte dann der Sozialismus oder, wie andere wollten, der Anarchismus, den schon Max Stirner (Pseudonym für Kaspar Schmidt, 1806—56) in seinem glänzend geschriebenen Buch „der Einzige und sein Eigentum" (1845) vertreten hatte, einen alle Menschen beglückenden Zustand schaffen. Trat in diesen Bestrebungen ein zukunftsfreudiger Optimismus zutage, der sich auf Darwins Entwickelungslehre stützen konnte und in materialistischen Popularphilosophen temperamentvolle Wortführer wie David Friedr. Strauß („der alte und der neue Glaube") fand, so machte sich in Eduard v. Hartmann (1842—1906) bald ein Denker bemerkbar, der in seiner Aufsehen erregenden „Philosophie des Unbewußten" die schon zu Beginn des Jahrhunderts von Arthur Schopenhauer (1788—1860) allerdings tauben Ohren vorgetragene, dann aber in der Mitte des Jahrhunderts um so hingebungsvoller aufgenommene Weltanschauung des Pessimismus erneuerte. Er wurde durch seine das Erstlingswerk weit überholenden späteren Werke über alle Probleme der Philosophie der größte Gegner des blinden Denkers Eugen Dühring (1833—1921), der in meisterhaft stilisierten Schriften den Wert des Lebens auf positivistischer Grundlage verkündete. Den dauernden Einfluß auf die junge Literatur behielt aber neben der Darwinschen Vererbungslehre und der von Marx begründeten materialistischen Geschichtsauffassung Hippolyte Taine (1828 bis 93), der die Theorie vom document humain aufstellte und zur Erklärung des Genies, Charakters, jeglicher Sonderart die Faktoren der Rasse, Familie, Umwelt und des Zeitpunktes erkannte.

2. Aus den literarischen Gründen und dem Aufkommen neuer Geistesmächte erklärt sich das Auftreten junger Schriftsteller, die mit kritischen Schriften eine „Revolution der Literatur" herbeiführen wollten. Der Feldzug wurde im Jahre 1882 durch die „Kritischen Waffengänge" der Brüder Hart eröffnet. Diese setzten sich das Ziel, die „mürrische, greisenhafte Ansicht zu bekämpfen, als seien wir rettungslos dem literarischen Epigonentum verfallen, den moralischen Boden für eine neue Kunst zu schaffen oder vielmehr zu befestigen."

Die treibende Kraft der Bewegung war ursprünglich das Vaterländische, der „Geist der wiedererwachten Nationalität". Aber diese Kraft erlahmte rasch, als die Jungen den sozialen Zeitfragen ihre Teilnahme zuwandten und vom Dichter forderten, daß er durch Lösung sozialer Gegenwartsaufgaben kulturell wirken sollte. Die schriftstellernde Jugend trat voll Mitleid auf die Seite der „enterbten" unteren Volksschichten, ergab sich den Einwirkungen des Sozialismus und stellte ihre Feder in den Dienst des Kampfes gegen die herrschenden Klassen und die überlieferte Sittlichkeit. Aus diesen Bestrebungen erwuchs die soziale Anklageliteratur.

Auch der Ruf nach Kraft und Größe erstarb. Der Haß gegen die Formkunst und das Verlangen nach lebenswirklichem, sozialem Gegenwartsstoff schufen einen neuen Kunststil, der dem Leitsatze folgte: die

Dichtung soll den im Leben erblickten Stoff ohne jede Milderung und Idealisierung und ohne jedes Streben nach Ausgleichung der Gegensätze leibhaftig darstellen. Mit diesem Grundsatze gelangte die Bewegung beim Naturalismus an. Die Entwicklung zu diesem Ziele wurde durch die Bekanntschaft mit der Auslanddichtung unterstützt und vollendet. Vom Franzosen Zola, vom Schweden Strindberg, von den Norwegern Ibsen und Björnson und von den Russen Dostojewsky und Tolstoi entnahm man Muster für den naturalistischen Stil.

Wie Pflanzen und Tiere von natürlichen Bedingungen abhängig sind, so ist der Mensch nach Emile **Zolas**, von Taine beeinflußter Ansicht ganz und gar bestimmt durch das „Milieu", das heißt durch die geschichtlichen, erdkundlichen und gesellschaftlichen Verhältnisse, in die er gestellt ist. Unter den Einflüssen der Umgebung und der Zeitverhältnisse schlägt sein Wille kraft der ererbten Anlage notwendig eine bestimmte Richtung ein. Handlungen und Schicksale der Menschen sind somit im voraus berechenbare Erzeugnisse der Vererbung und der Umwelt. Wer den Menschen verstehen will, muß vor allem das „Milieu" erkunden. Auf Grund dieser Anschauungen begründete Zola (1840—1902) den roman expérimental, der auf der sorgfältigsten Beobachtung der Menschengattungen, Stände, Örtlichkeiten und Tätigkeiten beruhte und mit rücksichtsloser Wirklichkeitstreue, peinlicher Genauigkeit und breiter Ausführlichkeit Zeit- und Sittenbilder aus Frankreich, besonders in der zwanzigbändigen Romanreihe „Rougon Macquart", zeichnete. — Henrik **Ibsen** (1828—1906), der besonders große Wirkung auf das naturalistische Drama ausübte, hatte zuerst geschichtliche und sagenhafte Stoffe dramatisch gestaltet, seit 1877 aber in Prosadramen an den Zuständen der norwegischen Gesellschaft wahrheitsmutige Kritik geübt, z. B. in den „Gespenstern" die moderne Kaufehe und ihre verderblichen Folgen selbst auf die Nachkommen behandelt. Ibsen wollte Probleme lösen wie die alte Kunst, erörterte sie auch im 4. Aufzuge, nahm sie aber aus dem Gegenwartsleben, ging dem Häßlichen nicht aus dem Wege und gebrauchte vor allem neue Darstellungsmittel. Er bildete die Form des Enthüllungsdramas, die Sophokles mit dem „König Ödipus" begründete und Schiller in der „Braut von Messina" anwandte, bis zur Meisterschaft aus. Er führte nur die letzten Stufen vor dem Untergange, den Anlaß zur Katastrophe und diese selber vor, hierbei oft nach realistischer Art auf einen unzweideutigen Abschluß verzichtend; die Hauptsorge galt der allmählichen und zwanglosen Aufhellung der Vorgeschichte. Wie im wirklichen Gespräch — abgebrochen, sprunghaft, scheinbar zufällig — offenbaren die Personen ihr Innenleben und entschleiern rückschauend vergangene Seelenvorgänge — auf denen überhaupt der Nachdruck liegt — und Geschehnisse, und zwar sind diese Enthüllungen nicht bloß für den Zuhörer bestimmt, sondern, der Wirklichkeit entsprechend, unmittelbar für die Personen, denen sie berichtet werden. Seit 1881 wurden Ibsens Thesenstücke in Deutschland bekannt; seit 1886 gab Ibsen die Gesellschaftskritik auf und behandelte von „Rosmersholm" bis 1899, wo sein Epilog „Wenn wir Toten erwachen" erschien, psychologische Probleme meist mit dem Einschlag des Rätselhaften und Symbolischen. — Dostojewsky (1818—81) führte — so in dem in Deutschland unter dem Titel „Ras-

kolnikow" bekannten, vielgelesenen Roman „Verbrechen und Strafe", der in demselben Jahre 1866 erschien, als Spielhagen „In Reih und Glied" herausgab und Raabe auf seinen Hungerpastor den „Abu Telfan" folgen ließ und Reuters „Stromtid" und Freytags „Verlorene Handschrift" — beide 1864 veröffentlicht — die deutsche Leserwelt in Atem hielten — mit genauester, auf eigener Beobachtung beruhender Kenntnis die Verbrecherseele vor. Seine Schilderungen, namentlich auch in dem Zuchthausbuche „Totenhaus" und in den erst jetzt allgemein gewürdigten Romanen „Idiot", „Dämonen", „Brüder Karamasow", waren niederdrückend nach Stoff und Lebensanschauung: kein Wunder, hatte doch Dostojewsky das furchtbare Geschick gehabt, 14 Jahre unschuldig im Zuchthause und in Sibirien gefangen zu sein. Auch Graf Tolstoi (1828—1910), der wie Dostojewsky Mystiker und Prophet war, schilderte die Niederungen des russischen Volkslebens in Romanen und im Verbrecherdrama aus der Bauernwelt „Die Macht der Finsternis". Er erhoffte Besserung der Zustände durch innere Wahrhaftigkeit und Rückkehr zum ursprünglichen Christentum: eine Vermischung seiner sittlichen Verurteilung der heimatlichen Kultur mit religiösen und mystischen Gedanken.

3. **Wesen und Bedeutung des Naturalismus.** Der Naturalismus wollte unter Auslöschung der dichterischen Eigenart (die in Wirklichkeit nicht möglich!) das wirkliche Leben photographisch treu mit allen unwesentlichen Zügen nachzeichnen. Er legte großes Gewicht auf die Schilderung der Umwelt (des „Milieu"), da diese nach seiner Lebensauffassung auf Wesen, Taten und Geschicke der Menschen wie ein Naturgesetz oder eine Schicksalsmacht wirkte. Denn für ihn war die Welt ein vom Gesetz der Notwendigkeit beherrschter Mechanismus und der Mensch als bloßes Natur- und Triebwesen ein Erzeugnis der Vererbung und der Umgebung. Es war eine von naturwissenschaftlichen Lehren und materialistischer Philosophie beeinflußte, des positiven Lebensglaubens entbehrende und zur Verneinung neigende Geistesart, die der Naturalismus hier bekundete. Er gestaltete Menschen, deren Handeln nicht durch ideale und sittliche Gebote bestimmt war, und führte, da er wegen seiner sozialen Tendenz Stoffe aus der niederen Großstadtbevölkerung bevorzugte und sich dem Schönen im herkömmlichen Sinne entgegenstemmte, den Leser meist in eine häßliche, faulige Welt. Die Erzeugnisse der naturalistisch-sozialistischen Lyriker und Erzähler waren ziemlich unselbständig und bedeutungslos. Des begabten, aber jung gestorbenen Hermann Conradi († 1890) Versuch, eine naturalistische Lyrik zu begründen, mußte fehlschlagen. Denn reine Lyrik gibt äußere Erlebnisse, Natureindrücke und Landschaftsbilder nicht mit peinlicher Genauigkeit wieder, sondern teilt nur diejenigen Züge deutlich mit, die zur Nachempfindung des Gefühlsgehaltes notwendig sind. Sie läßt die Gefühlserlebnisse nicht nach naturalistischer Art sich in leidenschaftlichem Gestammel oder in Ausrufen offenbaren, sondern spricht das Gefühl nach erfolgter Sammlung und Klärung in künstlerisch

gestalteter, rhythmischer Form aus. Der naturalistische „Milieuroman", besonders von Zola abhängig, wie ihn Mich. Georg Conrad (geb. 1846) in „Was die Isar rauscht" (87) oder der rastlose Carl Bleibtreu (geb. 1859) mit „Größenwahn" (87) vorlegte, verzichtete auf Spannung im dramatischen Sinne und gab breite und genaue Zustandsschilderungen aus den niederen Kreisen der Großstadt.

Völlig siegte der Naturalismus namentlich auch unter dem Einfluß von Strindbergs „Frl. Julie" und der „Vater" auf dem Gebiete des Dramas. Hier schuf er das niederdrückende „Elends- oder Armeleutedrama", ein reines Zustandsdrama, da die Gestalten, als Erzeugnisse des „Milieu" betrachtet, nur durch breite Schilderung der Umwelt gezeichnet werden konnten. Das naturalistische Drama wie die „Familie Selicke" (1890) und „Meister Ölze" (1892) von Johannes Schlaf und Arno Holz, die Erstlingswerke von G. Hauptmann und etwa der „Bartel Turaser" von Philipp Langmann wollte, ohne sich an die Phantasie des Zuschauers zu wenden, völlig wie ein Stück Wirklichkeit wirken und schloß das für die Aufklärung des Hörers bestimmte Beiseitesprechen und das Einzelgespräch aus, um die Illusion des Beschauers nicht zu stören. Die Sprache bestand aus ungepflegter Alltagsprosa und nahm die Mundart zu Hilfe.

Schwächen des naturalistischen Dramas. — Das Drama, gebunden an unaufhaltsamen Fortschritt der Handlung, richtet den Blick nur auf die Hauptpunkte des Geschehens und beschränkt daher das epische Schildern des Zuständlichen und der Umwelt. Die Charaktere besitzen scharf ausgeprägte, im großen gesehene Züge und geraten mit inneren und äußeren Gegenmächten in Kampf. Die Handlung führt in stetiger Steigerung zu einem bestimmten Ziel, das die Lösung der Willenskonflikte mit sich bringt. Der Naturalismus vermochte solchen innerlich fortschreitenden, aus Willenswidersprüchen notwendig hervorquellenden Kampf nicht zu gestalten. Er schilderte mit peinlicher Genauigkeit das Zuständliche der Wirklichkeitswelt in aneinandergereihten Bildern und bevorzugte krankhafte, dumpfe und niederdrückende Lebensverhältnisse. Die Menschen sind Teilerscheinungen des „Milieu", werden erst durch die Umgebung verständlich und erliegen willensschwach dem Druck der Verhältnisse. Der Naturalismus kennt keine durch gesunde Tatfreudigkeit und sittliche Freiheit ausgezeichnete Helden; er führt trostlose Einzelfälle vor, da er nur die erdrückende, nicht die aufrüttelnde, stärkende und heiligende Macht des Leidens kennt; er entbehrt somit einer vergeistigten Lebens- und Weltauffassung und einer rein tragischen Wirkung. Wohl soll der Dramatiker ein Abbild der Welt geben, aber dieses Bild muß eine durch die künstlerische Anschauung veredelte und bereicherte Offenbarung des Sinnes der Erscheinungen sein. In der Menge der vielgestaltigen und zufälligen Eindrücke der Wahrnehmungswelt wird der echte Dichter die inneren Beziehungen und Ursachen alles Geschehens erschauen, um Einzelfall und Einzelgeschehen zu typischer, allgemein menschlicher Bedeutung zu erheben. Freilich sollten die einzelnen Bilder und Vorgänge des naturalistischen Dramas als typisch für

den gesellschaftlichen Zustand, die einzelnen Gestalten als typische Erzeugnisse des neuzeitlichen Lebens gelten, aber doch fehlte die höhere Wahrheit des Gesetzlichen in den natürlichen Erscheinungen. Nur dann aber kann uns ein Drama nachhaltig ergreifen, wenn seine Gestalten bei aller individuellen Zeichnung als „symbolische Wesen das Allgemeine der Menschheit darstellen und aussprechen" (Schiller über „Wallenstein" 1798 an Goethe) oder wenn die Handlung „allgemeine menschliche Erfahrungen und ewige Wahrheiten vorführt" (Goethe). Und ein Drama wird uns nur dann über die Erdenschwere hinausführen, wenn seine Helden nicht mit Sklavenfesseln an die Niederungen des Lebens und an die Umwelt gebunden sind, sondern stolz entschlossen Kämpfe mit Gefahr und Leid aufnehmen und sogar in den Tod gehen, weil sie ihre Überzeugungen, ihr Selbst und dadurch geistige und persönliche Werte zum Siege führen wollen.

Über den Schwächen des naturalistischen Dramas dürfen wir aber nicht seine Verdienste und die Bedeutung der naturalistischen Bewegung überhaupt übersehen. Diese Bedeutung lag in der Verurteilung der überlieferten Theaterware und der oberflächlichen, unwahren Behandlung gesellschaftlicher und sittlicher Stoffe, in der Erweiterung der Ziele und Stoffgebiete des Dramas, im Streben nach scharfer Beobachtung der Wirklichkeit, nach naturgetreuer Darstellung der Stoffe aus der Welt der Armen und Bedrückten, nach vertiefter Milieuzeichnung und nach einer neuen Charakterisierungskunst, die bis ins einzelne und Zufällige ging, aber bedeutende Plastik und Lebenswahrheit erreichte, endlich in der Schärfung der Feinhörigkeit für das Naturechte und besonders in der Anbahnung der gerechten Würdigung der älteren „Realisten" Hebbel, Ludwig u. a., die ohne naturalistische Lebensauffassung schon nach Darstellung der — allerdings künstlerisch ausgewählten und angeschauten — Wirklichkeit gestrebt hatten.

4. Seit etwa 1890 gewann der von Schopenhauer, Richard Wagner und auch Siegfried Lipiner (1856—1911, verfaßte 1876 einen „entfesselten Promotheus", den Nietzsche eine Zeitlang sehr überschätzte) angeregte Dichterphilosoph **Friedrich Nietzsche** (1844—1900) durch seine Werke „Also sprach Zarathustra" (1883—91) und „Jenseits von Gut und Böse" (1886) einen mächtigen Einfluß auf das Schrifttum des „Jüngsten Deutschland". Nietzsches Lebensinhalt war die Kritik der heutigen Kultur, ja der leidenschaftliche Kampf gegen alle Hemmnisse, die der einst von Stirner gepriesene Einzelmensch durch die Kultur erfährt.

Nietzsche übertrug Darwins Lehre von der Zuchtwahl auf das geistige Gebiet. Der Menschheitsentwicklung setzte er die Höherzüchtung (zunächst eines Teiles) der Menschen zur Lebensbejahung, Macht und Herrschaft des vollendeten Tatmenschentums zur Aufgabe, die Ausbildung eines Übermenschentums, wie es schon einmal im Hellenenvolke verwirklicht war. Nur der Übermensch bedingt den menschlichen Fortschritt, nur er kann das neue Reich des Geistes heraufführen: sind doch alle seine Kräfte zu höchster Vollkommenheit ausgebildet, ist er doch dank seiner Willensstärke als Genie, Herrscher und Prophet der Menschheit zu höchsten Leistungen fähig, steht er doch erhaben über den verächtlichen

Herden- und Maschinenmenschen unserer Zeit. Welcher Weg aber führt zu diesem Ziel der neuen Menschheit, zur freien, selbständigen und großen Einzelpersönlichkeit? „Ich lehre das Nein zu allem, was schwach macht, was erschöpft. Ich lehre das Ja zu allem, was stärkt, was Kraft aufspeichert. Man hat bisher gelehrt Tugend, Selbstverleugnung, Mitleid, Verneinung des Lebens. Dieses alles sind Werte der Erschöpften." Diese Werte hindern die Höherentwicklung der Menschheit, weil sie die Lebenstätigkeit schwächen. Es gilt die Umwertung aller Werte und aller Satzungen, denen man bisher ideale Bedeutung beigemessen. Die Tugenden der Barmherzigkeit, Menschenliebe, Demut, Güte und Hilfsbereitschaft müssen bekämpft werden, insoweit sie der Lebensfähigkeit — Leben ist Wille zur Macht — schädlich sind. Die altruistische christliche Sittlichkeit ist eine für Elende und Benachteiligte geeignete Verleugnung der Lebenstriebe, eine herdenmäßige Sklavenmoral, die durch die individualistische und egoistische Herrenmoral des Übermenschentums abgelöst werden muß. Der Übermensch ist mit gesunder Selbstsucht, Stärke, Macht, Härte gegen sich und andere begabt, er kennt weder Selbstlosigkeit noch Mitleid, er wandelt unbekümmert über die Last der Mühseligen in stolzer Höhe. Noch weiter geht Nietzsche, dessen Grundtrieb doch ist, zu Gesundheit, Kraft und Lebensfreude zu erziehen, in seinen maßlosen Angriffen gegen die heutige Kultur: auch die sozialen Zusammenhänge und Verbände, wie Volkstum, Staat und Kirche, fördern nur einseitige Bildungsziele und sind daher Hindernisse für die allseitige Erziehung des Menschen. Die Vaterländerei und Schollenkleberei muß überwunden werden; der Staat, der das Recht und die Individualität freier Kraft vernichtet, ist ein ebenso großer Götze wie die Wissenschaft, die nur den Verstand, aber nicht den freien Willen bildet und im Verein mit dem Staat nur auf gleichmacherische Massenbildung hinarbeitet.

Die geistreichen, aber manchmal widerspruchsvollen, verzerrenden und phantastischen Gedanken Nietzsches waren in eine glänzende, berauschende Form gekleidet. Nietzsche war der Künstler einer Sprachmusik, die durch feinste Akzentverteilung erzeugt wurde, ein Beherrscher aller Stilarten und besonders ein Meister des feingeschliffenen Sinnspruches. Am stärksten wirkte die Gedankendichtung Also sprach Zarathustra. Die Seherrede dieser Botschaft vom Übermenschentum ist reich an lyrischer Stimmung, geheimnisvollen Gesichten, tiefsinnigen Gleichnissen und neuen, den Alpenbergen und dem Mittelmeer abgewonnenen Bildern, sie erhebt sich oft zu dithyrambischem Schwung (Tanzlied, Nachtlied) und geht stellenweise sogar in Verse über (Zarathustras Abendlied „Bei abgehellter Luft" und Mitternachtslied „O Mensch! Gib acht!"). Von den wenigen, aber wertvollen Gedichten Nietzsches sind zu nennen die schwungvollen Hymnen „Auf hohen Bergen", „Dem unbekannten Gott" und „An den Mistral", die Bilder aus Natur- und Seelenleben „Der Herbst", „Vereinsamt" und „Die Sonne sinkt" und treffende Epigramme.

5. **Neue Strömungen.** — Die Blütezeit des naturalistischen Dramas begann 1889 mit der auf Anregung von Maximilian Harden und ande-

ren jungen Kritikern erfolgten Gründung der Berliner „Freien Bühne", der die einer ebenso betitelten Monatsschrift, die später „Neue Rundschau" hieß, folgte. Die von O. Brahm geleitete Bühne wurde mit Ibsens „Gespenstern" eröffnet und brachte neben den Werken ausländischer Dramatiker diejenigen junger deutscher Naturalisten zur Aufführung: „Die Familie Selicke" von Holz und Schlaf, ein gedehntes trostloses Bild von Trunksucht und ehelichem Zwist, und die Erstlingswerke Gerhart Hauptmanns. Die auch anderswo ins Leben gerufenen „Freien Bühnen" mußten aber bald ihre Aufführungen einstellen, da die naturalistischen Werke dramatisch wie ästhetisch nicht zu befriedigen vermochten. Man erkannte, daß der Naturalismus als bloße Nachzeichnung nackter und enger Wirklichkeit überhaupt keine hohe Kunst begründen könne. Man vermißte die Erhebung und Vertiefung der Wirklichkeitswelt durch geistigen, bedeutsamen Gehalt, fühlte sich von der Zergliederung krankhafter Zustände, von der Zurücksetzung des Innerlichen und Übersinnlichen und von der Vernachlässigung der künstlerischen Form abgestoßen und besann sich wieder aufs Recht der dichterischen Einbildungskraft und Sehergabe, des Wunderbaren und Traumhaften. Man war inzwischen auch zu tieferer Erkenntnis der Schriften Nietzsches gelangt: man erfaßte jetzt Nietzsches Kampf gegen die Gleichmacherei des Sozialismus und die „Instinkte der Masse" viel klarer, man empfand die Schönheit und Reinheit der Lyrik Nietzsches und die Kraft der bilderreichen Seherrede. Gleichzeitig wurde durch den feinfühligen Lyriker John Henry Mackay (geb. 1864 in Schottland), dem in „Menschen der Ehe", „Letzter Pflicht", „Albert Schnells Untergang" und besonders „Schwimmer" nennenswerte Prosadichtungen gelungen sind, mit großer Hingabe für Max Stirner und dessen individualistische Weltauffassung nicht nur in einer fleißigen Lebensgeschichte des verschollenen, einst mit Jordan und Gottschall befreundeten Denkers, sondern auch in revolutionären, von Ludwig Scharf („Lieder eines Menschen") übertobten Gedichten und besonders einem interessanten Kulturgemälde „Die Anarchisten" (1891) Stimmung gemacht, dem der Verfasser ein Menschenalter später einen psychologisch vertieften Roman „Freiheitsucher" (1921) folgen ließ. Die auch heute noch unbeantwortete Frage, ob Nietzsche diesen merkwürdigen Vorläufer gekannt oder gar benutzt habe, hat die Gemüter jener Tage wohl viel mehr bewegt als die in nietzschester Form gespitzten Einfälle und Ausfälle geistreicher Eigenbrödler, von denen der auch als Nietzschephilologe verdiente Fritz Koegel mit einer „Vox humana" hervorgetreten ist, während Paul Mongré seine Gedanken aus der Landschaft Zarathustras unter dem Titel „Sant' Ilario" in die Welt gesandt hat. Keine Virtuosen, aber unabhängige Persönlichkeiten waren die Dichter-Denker Adolf Schafheitlin und Peter Hille.

Schafheitlin ist 1852 in Pernambuco geboren und 1917 auf Anacapri gestorben, wohin er sich nach einer in Berlin verlebten Jugend zurückgezogen hatte, um dem Ideal klassischer Schönheit leben zu können. Neben Novellen aus der Lazzaroniwelt, Dramen, wie Mahomet, Hus, Ginevra, und Gedichten schuf der Einsiedler eine originelle Weltanschauung, die er in die scharfgeschliffenen Aphorismen seiner beiden Hauptwerke („Der große Ironiker", „So ward ich") kleidete. Dieselbe sehnende Gottesliebe, die seinem Dichten und Denken Licht und Wärme leiht, beseelte auch den von seinem westfälischen Landsmann Heinrich Hart in einem trefflichen Büchlein gemalten Peter Hille (1854—1904), dessen zerfahrene Romane „Sozialisten" (1889) und „Hassenburg" und dessen rätsel- und bilderreiche, oft in kostbare Lyrik zerfließende Dialogdichtungen — darunter das unvollendet gebliebene faustische „Welt- und Waldspiel Myrrdöhin und Virgan" — von leuchtenden Gedankenblitzen durchfunkelt werden. Mit diesen Aphorismen läßt er gelegentlich an Hamann denken, bald an Jean Paul, oder an Friedrich Schlegel, häufiger noch an den mystisch frommen Novalis und, was bildschöpferische Wortkunst anlangt, sogar an den „Geiergeist mit Nachtigallenseele", wie er Nietzsche einmal genannt hat. Wie sich dieser von den Dichtern Hart, W. Arent und Peter Baum liebevoll über Wasser gehaltene fahrende Sohn der roten Erde trotz aller Krankheit und Not in Freiheit auszuleben vermochte, verschmähte trotz Armut und Verlassenheit auch der, an seine Landsleute Raimund und Nestroy erinnernde, urwienerische Kaffeehauszigeuner Richard Engländer (1862—1919) jegliche Konzessionen und verstreute seine graziös gezeichneten, manierierten Stimmungsbilderchen und geistvollen Extrakte in zehn Sammlungen, die er seit 1896 unter dem Namen Peter Altenberg veröffentlichte („Wie ich es sehe", „Was der Tag mir zuträgt" mit einer charakteristischen Selbstbiographie, „Fechsung" u. a.).

Wohl ebenso einsam wie sie sind auch die Männer geblieben, die in der Zeit, wo Bismarck aus dem Amt gescheucht wurde und Moltke starb, große Wirkungen auf das geistige Leben ausgeübt haben. Während die Sozialdemokraten die Religion offiziell für Privatsache erklärten und Nietzsche in seinem „Antichrist" dem Christentum den Ausrottungskrieg erklärt hatte, ging in derselben Zeit eine neue religiöse Bewegung durch Deutschland, die allerdings kein Professor — die volkstümlichen Schriften von Otto Pfleiderer über „Christentum und Religion" und die Vorlesungen über „Das Wesen des Christentums" (1901) von Adolf Harnack erschienen um ein Jahrzehnt später — und auch kein Prediger — Adolf Stöcker, Friedrich Naumann, Paul Göhre haben nur politische Bedeutung gehabt — ins Leben gerufen, sondern ein tiefreligiöser Mann, der wie Graf Tolstoij und Ed. v. Hartmann Berufsoffizier war, der

Oberstleutnant Moritz v. Egidy (1847—98), der ehemalige Schwadronsführer von Wilh. v. Polenz. Mit seinen „Ernsten Gedanken" (1890), die seine sofortige Entlassung aus dem Heeresdienst zur Folge hatten, trat er zum Entsetzen konfessionell beengter Kreise für ein weitherziges, aller Dogmen entledigtes Christentum ein, welche mutige Tat einen sich erst ganz allmählich wieder beruhigenden Sturm der Begeisterung weckte. Ebensoviel gelesen, hoch gepriesen und leidenschaftlich bekämpft wurde das im selben Jahr (1890) anonym veröffentlichte Buch „Rembrandt als Erzieher" von einem Deutschen, als dessen Verfasser Martin Schubert, Lagarde, sogar Nietzsche u. a. vermutet wurden. Nachdem es mehr als 40 Auflagen erlebt hatte, kam heraus, Hebbels Landsmann, der Archäologe Julius Langbehn (1851—1907), habe es geschrieben und, trotz bitterster Armut jegliches Honorar mit dem stolzen Worte „Geld ist Dreck" zurückweisend, den Verkaufspreis so niedrig bemessen lassen, daß es fast jeder erwerben konnte. Ebenso vielseitig unterrichtet und originell wie etwa der widerborstige Bogumil Goltz (1801—70) oder der mit Schwabengrobheit drein polternde Johannes Scherr (1817—86) trat dieser den Intellektualismus ablehnende („der Professor ist die deutsche Nationalkrankheit") Bismarckbewunderer für einen Individualismus ein, wie ihn in England Carlyle oder in Dänemark Kierkegaard verkörpert hatten. Den persönlichsten aller germanischen Künstler, Rembrandt, als ein Gleichnis alles Wünschenswerten hinstellend, wies er nach, daß sich das geistige Leben des deutschen Volkes in einem Zustande des Verfalls befinde und daß ihm eine neue Kultur, ein neues Leben, Seele und Stil nur durch Schaffung von Persönlichkeiten erwachsen könne. „Weder Kunst noch Bildung lassen sich auf Kommando erzeugen, sie keimen, wachsen, blühen langsam aus der Volksseele." „Für den Menschen liegt der Schwerpunkt seines Daseins da, wo seine angeborenen, angestammten, angeerbten Eigenschaften liegen." „Bis jetzt hat Jena die Deutschen sittlich mehr gefördert als Sedan; vom Unglück lernt, wer überhaupt lernen kann, mehr als vom Glück." So wurde der stark durch Paul de Lagardes (1827—91) deutsche Schriften (1886), die jetzt erst allgemeine Beachtung erfuhren, beeinflußte Nietzscheschüler neben Heinrich v. Treitschke (1834—96), dessen „Deutsche Geschichte im 19. Jahrhundert" (seit 1879f.) vielleicht die der Reichsgründung würdigste Geistestat war, der ernsteste und lauteste Werber für die deutsche Sache. Als ein mutiger und eigenwilliger Kämpfer wider die Vertreter einer angefaulten Moral und wider schlimme Masseninstinkte zog Maximilian Harden (geb. 1861) zu Felde, der gleich dem „Rembrandtdeutschen" von Bismarck und Nietzsche kam, allerdings auch bei Sainte-Beuve und Lemaître, France („le bon critique est celui qui raconte les aventures de son âme au milieu des chefs-d'œuvres") und Mirbeau in die Schule gegangen war und mit un-

gehemmter Rücksichtslosigkeit den von Presse und Hochfinanz, von Parteien, Behörden oder anderen Autoritäten Abhängigen entgegentrat. Seit den schneidigen Apostata-Skizzen, die dem Einsamen trotz der Ablehnung von Bismarcks innerer Politik die Freundschaft des Reichsgründers einbrachten, ist er als aufrechte Individualität unter den schreibenden Künstlern dieser Jahre und seit dem Erscheinen der von ihm „für freie und frohe Europäer" begründeten und geleiteten „Zukunft" (1892) als ein überragender, die Regungen des europäischen Geistes mit künstlerischer Virtuosität enträtselnder Kulturkritiker (eine gute Auswahl seiner Studien brachte 1896 der Band „Literatur und Theater"), der feinste literarische Porträtmaler („Köpfe" 1910f.) und vielleicht der erste politische Schriftsteller des wilhelminischen Deutschland bekannt und von zahllosen Gegnern erbittert bekämpft.

Im Jahre 1892 setzte eine Gegenbewegung gegen den Naturalismus ein, und zwar begann die Rückkehr zur hohen Kunst als **Symbolismus.** Der Symbolismus, der von Ibsens Altersdramen, von Nietzsches „Zarathustra und Gedichten, vom Dänen Jacobsen, von französischen Dichtern wie Verlaine und von den traumhaft-mystischen Stimmungsstücken des Belgiers Maeterlinck ausging, teilte mit dem Naturalismus die Zustandsmalerei, ließ auch die Menschen von Naturgesetzen abhängig sein und vor der Gesamtstimmung des Werkes zurücktreten. Aber alles Vergängliche war ihm ein Gleichnis für geistige Dinge. Er versenkte sich in die Geheimnisse des Natur- und Seelenlebens, in eine übersinnliche Traumwelt. Alles Tatsächliche und Gegenständliche zerfloß in Musik und Stimmung. Die Menschen des symbolistischen Dramas waren schattenhafte Wesen voll Sehnsucht nach dem Unerkannten und voll überreizten Gefühls für die geheimnisvollen Zusammenhänge des Unbewußten im Menschen und in der Natur. Eine besondere Art des Symbolismus war die Neuromantik, die ihr eigentliches Gebiet im Märchen fand, dieses jedoch symbolistisch zum Ausdruck tiefster Gefühle und Gedanken machte.

Der Symbolismus wies wieder auf das Natur- und Seelenleben hin, besaß aber wie der zum Impressionismus veredelte Naturalismus nicht die Kraft, ein großes Drama zu schaffen. Beide Stilrichtungen haben nur Verfeinerungen im einzelnen gebracht und sind wohl als Übergangsstufen zur Bodenbereitung einer Dichtung der Zukunft zu werten, die nach Anregungen des Rembrandtdeutschen im Gegensatz zu der modernen Großstadtpoesie von Ernst Wachler, dem Begründer des Harzer Bergtheaters (geb. 1871), Heinrich Sohnrey, Timm Kröger, Cäsar Flaischlen, Friedrich Lienhard, Adolf Bartels, auch in der Pflege der „ihre Gebundenheit, wie Kröger einmal sagt, an einen Ort oder an eine bestimmte Landschaft mit Unterstreichung der in dieser Umwelt hervortretenden Eigenart bei Menschen sowie bei der Natur" herausarbeitenden Heimat-

kunst erstrebt wurde. „Wir wünschen", sagt Lienhard, „nicht Flucht aus dem Modernen, sondern ... eine Ergänzung, eine Erweiterung und Vertiefung nach der menschlichen Seite hin ... Wir betonen, daß wir diese Heimatkunst nur als gesunde Grundlage einer sonnigen und stolzen Höhenkunst gegenüber dem engen und dumpfen Stubenproblem einer allzu sehr klügelnden und mißmutigen Kunst des fin de siècle auffassen." „In unserer Literatur ist nicht der Pulsschlag der Volksseele. Und wer heut mit ernstem Wollen, mit stolzem Nationalbewußtsein und reichem Vorrat an Gemüts- und Geisteskräften, aber ebenso regem Gefühl für die Gesamtheit dieser deutsch sprechenden Menschen in die Literatur eintritt, der sieht sich schmerzlich erstaunt vor die bange Wahl gestellt: Volk oder Literatur? Menschentum oder Künstler? Persönlichkeit oder Technik? Für mich ist die Frage entschieden. Voller Mensch sein, ist nötig; Literat sein ist überflüssig; in Berlin W beliebt sein, verdächtig." Im Gegensatz zu dem „modernen Europäer" Nietzsche, der mit der Triebkraft der Kulturmächte die Welt radikal umgestalten möchte, will Bartels von unten herauf, von innen heraus das Kranke gesund und das Charakterlose charaktervoll machen. „Die Volkskraft muß wieder in ihr Recht eingesetzt und kräftig zusammengefaßt werden, damit sie neue Bildungen hervorbringt." „Ich danke dafür, ein moderner Europäer zu sein, deutsch will ich fühlen und denken, deutsch leben und sterben."

Während die Anhänger der Heimatkunst zwar nicht das große nationale Kunstwerk, wohl aber — trotz der Ausartung der unerfreulichen „Heimatsstoffelei" — eine gediegene Unterhaltungsliteratur geschaffen haben, versuchten anders orientierte Poeten, durch psychologische Verfeinerung und Vertiefung, durch Erschließung aller Länder unserer Erde, durch Entdeckung okkulter Gebiete (z. B. Gustav Meyrinck, der virtuose Verfasser des „Golem" und des „Grünen Gesicht) neue Wunder zu wirken. Den zügellosen Phantasten und Exotisten, den grausigen Sensationisten (wie H. H. Ewers und Paul Scheerbart), den Eintönigen und Raffinierten traten theoretisierende Dichter und Halbdichter entgegen, die bei strengster Beherrschung der Form und mit spielerischer Handhabung aller ästhetischen Mittel einem neuklassischen Idealismus huldigten, wie z. B. v. Scholz mit seinen anregenden „Gedanken zum Drama" (1904) und Paul Ernst in seinen scharfsinnigen Essays „Der Weg zur Form" (1906), dem der bereits verstorbene Salomon Lublinski (1868—1911) mit seinem „Ausgang der Moderne" (1909) entschieden zur Seite trat. Aber viel weniger als die Heimatkunst vermochte unserm Volke der Neoklassizismus zu bieten, und so ist es erklärlich, daß statt eines Zuges vom Dunklen ins Helle unter dem Einfluß des erst jetzt auf den Schild erhobenen Schweden August Strindberg (1849—1912) und des neuentdeckten und wieder ausgegrabenen, teils wahnsinnig gewordenen, teils durch Schuld oder

Schicksal zernichteten Johann Karl Wezel (1747—1819), der in „Tobias Knaut", „Belphegor", „Hermann und Ulrike" und „Kakerlakak" erstaunliche Romane geschaffen, Hölderlin, Hoffmann, Grabbe und Büchner der entgegengesetzte Weg eingeschlagen wurde. Der Sittlichkeit seiner Zeit rückte die alle Spielarten sexueller Verirrungen widerspiegelnde groteske Dichtung Frank Wedekinds, „des größten deutschen Dramatikers", wie Edschmid glaubt, zu Leibe, in der sich nach dem Vorgange des anfangs deutsch schreibenden „Satanisten" Stanislaus Przybyszewski der Naturalismus zum Perversismus umwandelte. Beim Ausbruch des Weltkrieges stand sie so sehr im Vordergrunde des literarischen Interesses, daß es den Anschein hatte, als ob die vielen Krankheiten der Zeit eher Gegenstand des Dichtens wären als die einfache und langweilige Gesundheit. In dieser Entwickelung hatte sich eine Abkehr von den „objektiven" Künstlern zu einem neuen Subjektivismus vollzogen, der bei den Führern der voraufgehenden Generation weniger die Leistungen als deren Gebrechen aufspürte. Im Gegensatz gegen Bindung, Bedingtheit und Beschränkung, worin man nur Eintönigkeit und objektive Spiegelung des Reinäußerlichen wahrnehmen zu können meinte, strebten die neuesten Stürmer und Dränger, die sich während des von ihnen abgelehnten und bekämpften Krieges auf ein heimliches Sammeln der Kräfte beschränken mußten, unter der Flagge des Expressionismus, aus der Hülle zur Seele, aus dem Rang zum Menschen, vom Schilderer zum Geist vorzudringen, ethisch-religiöse Erneuerung, politische Umgestaltung oder ekstatische Offenbarung des Ich zu verwirklichen und die Herrschaft des Geistes in dem seit dem Mittelalter zum ersten Male wieder zu geschlossener Gefühlszone gewordenen Europa zu errichten. Das Ende des Krieges, der eine nennenswerte dichterische Leistung nicht zu zeitigen vermocht hat, brachte die Explosion der gewaltsam gefesselten Kräfte. Wie Huebner in „Europas neue Kunst und Dichtung" ausführt, fängt der gesamte Erdteil jetzt an, aus Blutnebeln jenes Ich des Menschen zu gebären, der sich in der Ferne der Zukunft entfalten, Kultur erzeugen, genießen und wieder zugrunde gehen soll, bereitet sich das geistige Zeitalter vor, wo der Mensch aus der Erde und aus seinen Werken einen Garten der Frömmigkeit machen wird. Die neue Dichtung, die neben den noch immer üppig vegetierenden anderen Richtungen zur Entfaltung, zur Eruption drängt, erzeugt sich, wie das Pinthus ausführt, mit gewaltiger Energie ihre Ausdrucksmittel aus der Bewegungskraft des Geistes. Sie hat mit der Struktur künstlerischen Ausdrucks ebenso gebrochen, wie mit der strengen Stilisierung der Lyrik und der Gebundenheit des epischen und dramatischen Aufbaus. Nach der chaotischen Zerschmetterung der Sprache, deren Entwickelung durch Namen wie Luther, Goethe, Nietzsche angedeutet werden mag, nach der Auflockerung „des auf Gleisen der Konvention festgefahrenen Deutsch" will der Dich-

ter visionäre Anschauungen in ganz neuer Sprache geben, die Begriffe anders packend, zergliedernd und neuordnend. Im Jahre 1916 schrieb der literarische Verwandlungskünstler H. Bahr: „Jetzt scheint's, daß sich in der heraufkommenden Jugend mit Heftigkeit der Geist wieder meldet. Vom äußeren Leben weg kehrt sie sich dem innern zu, lauscht den Stimmen der eigenen Verborgenheiten und glaubt wieder, daß der Mensch nicht bloß das Echo seiner Welt, sondern vielleicht eher ihr Täter oder doch jedenfalls selbst ebenso stark ist wie sie. Ein solches Geschlecht wird den Impressionismus verleugnen und eine Kunst fordern müssen, die wieder mit den Augen des Geistes sieht: dem Impressionismus folgt der Expressionismus." Dem widerspricht ein Hauptvertreter dieser Richtung, Edschmid, in seiner Schrift über den „Expressionismus". „Der Expressionismus, Schlagwort von zweifelhafter Formulierung, hat mit dem Impressionismus nichts zu tun. Er kam nicht aus ihm. — Vor allem gab es gegen das atomische Verstückte der Impressionisten nun ein großes umspannendes Weltgefühl. In ihm stand die Erde, das Dasein als eine große Vision. Es gab Gefühle darin und Menschen. Sie sollten erfaßt werden im Kern und im Ursprünglichen... Dafür bedurfte es einer tatsächlich neuen Gestaltung der künstlerischen Welt. Ein neues Weltbild mußte geschaffen werden... Niemand zweifelt, daß das das Echte nicht sein kann, was uns als äußere Realität erscheint... Begnügt darf sich nicht werden mit der geglaubten, gewähnten, notierten Tatsache, es muß das Bild der Welt rein und unverfälscht gespiegelt werden. Das aber ist nur in uns selbst... Die Tatsachen bedeuten nur soweit, als, durch sie hindurchgreifend, die Hand des Künstlers nach dem faßt, was hinter ihnen steht... Er wirkt die einzelne Erscheinung in das Große ein, das sich die Welt ausmalt... Alles bekommt Beziehung zur Ewigkeit... Die Welt ist da. Es wäre sinnlos sie zu wiederholen. Sie im letzten Zucken, im eigentlichen Kern aufzusuchen und neu zu schaffen, das ist die größte Aufgabe der Kunst."

In seinen „Betrachtungen eines Unpolitischen" nannte Th. Mann den Expressionismus — das Wort soll übrigens der Maler Julien-Auguste Hervé für einen Zyklus seiner Bilder im Jahre 1901 zuerst gebraucht haben — eine Kunstrichtung, die „in heftigem Gegensatz zu der Passivität des Impressionismus, die Nachbildung der Wirklichkeit aufs tiefste verachtend, jede Verpflichtung an die Wirklichkeit entschlossen kündigt und an ihre Stelle den souveränen, explosiven, rücksichtslos schöpferischen Erlaß des Geistes setzt."

56. Lyrik

1. Nachdem die entwickelungsgeschichtliche Betrachtung der deutschen Dichtung mit der Überspannung des Realismus zum Naturalismus ihren Abschluß gefunden hat, halten wir noch kurze Umschau nach den Schaffenden der letzten Zeit, die die Unmenge der kleinen Talente überragen.

Eine chaotische, zwiespältige Natur war Richard Dehmel (1863 bis 1920), der tierisches Triebleben und göttliches Geistesleben des Menschen in einem Ringe zusammenschweißen wollte. Seine ersten Gedichte waren vielfach durch dunkle Symbolik und grell naturalistische Darstellung des Triebhaften entstellt. Aber allmählich gelangte der unablässig nach Vollendung Ringende, wie seine hymnischen Weltanschauungsgedichte aufzeigen, über den Zwiespalt hinaus zur Reife. Wertvoller als diese Gedichte des von Nietzsche beeinflußten Grüblers, wertvoller auch als der für seine Liebes- und Lebensethik bezeichnende Romanzenroman „Zwei Menschen" sind Natur- und Liebeslieder von bezauberndem Rhythmus (Die stille Stadt, Manche Nacht, Der Stieglitz, Befreit, Aus banger Brust), soziale Gedichte (Der Arbeitsmann, Zu eng) oder Gedichte wie „Anno Domini 1812" oder die neunteilige „Hafenfeier" mit dem ergreifenden Bilde, wie Bismarck ein Schiff auf seinen Namen tauft. Dehmel, der als nicht mehr zum Heeresdienst verpflichteter Mann 1914 als Kriegsfreiwilliger ins Feld zog, sammelte seine Kriegsgedichte in einem Bändchen „Kriegsbrevier", das aber für seine dichterische Physiognomie ebenso belanglos ist wie seine Dramen und Novellen.

Im größten Gegensatze zum Naturalismus steht der dem alltäglichen Leben vornehm abgekehrte und feierlich seine ästhetische Kultur pflegende Kreis (Hugo v. Hofmannsthal, Ludwig Klages, Karl Wolfskehl und Max Dauthendey gehörten ihm an; Friedrich Gundolf hat das feinsinnige Buch über den Meister verfaßt) des Rheinhessen Stefan **George** (geb. 1868). George, der fast alle europäischen Sprachen beherrscht, entwickelte in den, anfangs nicht öffentlich erscheinenden, „Blättern für die Kunst" eine neue Theorie der Dichtung, entwickelte als werkfroher Ergründer und Bewältiger fremder Verskunst die „Tugend der Worte", indem er Dante und Shakespeare, Swinburne und d'Annunzio, Jakobsen und Verhaeren, Verlaine und Baudelaire, Mallarmé und Rimbaud in unerreichter Meisterschaft nachdichtete, und wurde mit seinen eigenen Schöpfungen den Auserwählten seines Volkes der Hohepriester der schaffenden und erlösenden Macht der Schönheit. Mit Nietzsche und allenfalls Spitteler hat er in strengster Arbeit an sich selbst zu der Zeit gröbster Sprachverhunzung am hingebungsvollsten der Goldschmiedekunst des Wortes gedient. Sein Reich ist das Stimmungsreich der Träume, seine Lyrik will nichts Stoffliches und Gedankenhaftes wiedergeben, sondern

allein „Stimmung hervorrufen und einflüstern mit Hilfe wesentlicher Worte". George spricht nicht das unmittelbare Gefühl einfach aus, sondern vergeistigt es und bringt es in wunderbar rhythmische, klangreiche und streng geformte Verse. Seine Gedichte, die wie Gemälde Arnold Böcklins wirken wollen, vermögen den feinsten, unsagbaren Seelenregungen Ausdruck zu geben und wundervolle Landschaftsbilder zu zeichnen, erwecken aber oft mehr Ahnung und Stimmung als klare Anschauung. Die Flucht vor dem Schlichten und Volkstümlichen und die Feindschaft gegen die flache Modelyrik führt den Dichter zur Unnatur und Dunkelheit. Den Höhepunkt der Entwicklung Georges bildet die Gedichtsammlung „Der siebente Ring" (1907). — Der Wiener Hugo von **Hofmannsthal** (geb. 1874) kam von seiner stark von George beeinflußten Lyrik (z. B. die „Ballade des äußeren Lebens") zu entzückenden lyrisch-dramatischen Werken (Der Tod des Tizian, Der Tor und der Tod), die aus Einzel- und Zwiegesprächen ohne eigentliche dramatische Handlung bestanden und ihren Vorzug in der reinen, musikalischen und bilderreichen Sprache besaßen. Vom Kreise Georges entfernte sich Hofmannsthal vollends, als er in der „Elektra" und im „Ödipus" die Sophokleischen Gestalten ins ungesund Sinnliche, Blutdürstige und Grauenhafte verzerrte. — Der Schule Georges steht der Prager Rainer Maria Rilke (geb. 1875) nahe, ein Wortkünstler und ein mystischer Träumer, der in seinem „Stunden-Buch" Gottsuchergedichte einem russischen Mönche in den Mund legte und in „Malte Laurids Brigge" einen in die kindliche Seele hinabtauchenden Roman schuf.

2. An der Spitze der Sänger, die der Unkunst der naturalistischen Lyriker und dem Artistentum der Neuromantiker fern blieben, stehen zwei eigenwüchsige Talente: Liliencron und Spitteler. Detlev von **Liliencron** aus Kiel (1844—1909), der als Offizier an den Feldzügen von 1866 und 1870 teilnahm und späterhin Kirchspielvogt in seiner holsteinischen Heimat war, der sich trotz jahrzehntelanger Sorgen seinen übersprudelnden Lebensmut, seine erfrischende Männlichkeit und Kampfes- und Wirklichkeitsfreude bewahrte, trat 1883 mit seiner Gedichtsammlung „Adjutantenritte" hervor. Er brachte das Natürliche, Unbefangene und Unmittelbare in der Lyrik zu Ehren. Liliencrons sinnliche Wahrnehmung war, wie schon die Naturbeobachtung der „Heidebilder" zeigt, außerordentlich scharf. Seine Sinneseindrücke hielt Liliencron in ihrer ganzen Frische und körperhaften Deutlichkeit fest und reihte sie wie Augenblicksbilder rasch und mit knappen Sätzen so aneinander, daß diese Einzelbilder von Bewegungen und Handlungen zu einem stimmungskräftigen und einheitlichen Gesamterlebnis verschmolzen. Durch solche Folge von Augenblicksbildern ließ er den Leser seinen wohligen Ritt „Zwei Meilen Trab" miterleben oder schuf so prächtige Vorgangsbilder wie

„Viererzug“ oder das Tonkunststück von der Wachtparade „Die Musik kommt“. Auch in den Kriegsbildern, die der Beteiligung an den Feldzügen entsprangen (Tod in Ähren, Krieg und Friede), im Lied auf den Heldentod eines Junkers bei Kolin „Wer weiß wo“ und in den Balladen trat diese impressionistische Eigenart hervor. In den Balladen gestaltete Liliencron heimatliche Stoffe wie den Untergang der Stadt Rungholt durch die Nordsee („Trutz, blanke Hans“) oder den Tod des Sylter Fischers „Pidder Lüng“, der kein steuerpflichtiger Knecht werden wollte und den steuerheischenden Amtmann Pogwisch im Zorn mordete. Auch Helden der weiteren Geschichte hat Liliencron besungen und selbst Gegenwartsstoffe behandelt: „In einer Winternacht“ schildert die Überführung der Leiche Wilhelms I. zum Dom, „Der Blitzzug“ einen Eisenbahnzusammenstoß. Dieses Gedicht zeigt wie Dehmels „Drohende Aussicht“ (aus dem Fenster eines Schnellzuges), Saars „Drahtklänge“ (des Telegraphen) oder die Großstadtgedichte verschiedener Dichter, wie sich die Lyrik neue Stoffgebiete erobert hat. Nicht immer sind Liliencrons Gedichte formenschön: zuweilen hielt Liliencron in übertreibender Skizzenmanier die schnell sich folgenden Eindrücke nur in Stichworten fest (In memoriam, Aufschwung, Siegesfest). Als Erzähler schenkte uns Liliencron in den Kriegsnovellen die bedeutendste Frucht der Kriegsjahre 1866 und 1870. Sie sind ebensowenig Novellen, wie die grandiosen Schlachtenepen, in denen Karl Bleibtreu (geb. 1859) den Tag von Sedan („Dies irae“), die größten Feldherren der Neuzeit, („Cromwell bei Marstonmoor“, „Friedrich der Große bei Kollin“, „Napoleon bei Leipzig“) mit erstaunlicher Sicherheit dichterisch zu erfassen und zu malen versteht, sondern packende, wirklichkeitstreue Kriegsbilder, erfüllt von warmem Gefühl, vaterländischer Begeisterung und heldenhaftem Mannesmut. Stimmungen, Einzelbilder und Augenblickserlebnisse vor, während und nach der Schlacht werden impressionistisch, d. h. den Eindruck unmittelbar wiedergebend, festgehalten und mit solcher Darstellungskraft rasch in ihren wichtigsten Gliedern vorgeführt (im „Richtungspunkt“ z. B. drei Einzelbilder der Schlacht, eingerahmt in zwei ruhige Szenen), daß der Leser die Attacken, Biwaks und Streifritte, das Gewühl der Schlacht und den Schrecken des Schlachtfeldes leibhaftig miterlebt und die mit wenigen Strichen umrissenen Persönlichkeiten greifbar deutlich vor sich sieht. Die Höhe erreicht Liliencrons Erzählkunst in Schlachtenschilderungen: hier gebraucht Liliencron Schallnachahmungen, abgerissene Wörter und Sätze, Ausrufe, Zwischensätze, Ausdrücke aus Mundart, Jäger-, Militär- und Fremdsprache und kühne Neubildungen, hier zeigt er sich als Sprachmeister und Wortbildner wie schon in den Gedichten (Klangmalereien im „Blitzzug“, die Quelle „klungklingklangt“, die Sense „sirrt“; Wortbildungen: Gräbergraber, durstüberquält, wurzelzäh, Blinkerärzte u. a.).

Größere epische Werke gelangen dem Dichter nicht. Das beweist sein „kunterbuntes" Epos „Poggfred", ein ganz eigener Dichtertraum mit einzelnen großartigen Gesichten und schönen Bekenntnissen. Ungefähr gleichzeitig mit ihm wurden sein Freund und Biograph Otto Julius Bierbaum (1895—1910), der außer leichtbeschwingten Überbrettlversen den kulturgeschichtlich interessanten Literatenroman „Stilpe" verfaßte, und Otto Erich Hartleben (1864—1905) bekannt, dessen formvollendete „Verse" (darunter das grausige „Konfirmationskleid") neben dem geschickten Goethebrevier doch wohl länger dauern werden als die flotten Erzählungen „Vom abgerissenen Knopf" und „Gastfreien Pastor" oder die kitschigen Theaterstücke à la „Rosenmontag". Talentvoller ist Arno Holz (geb. 1863), dessen „Buch der Zeit" trotz der von ihm inszenierten Revolution der Lyrik bessere Gedichte enthält als der „Phantasus" mit seinen im Depeschenstil oft anschaulich hingeworfenen Momentbildern. Zu jung starb der grüblerische Ludwig Jakobowski (1868—1900), dessen „Leuchtende Tage", stimmungsvolle Gedichte in glücklicher Auswahl, neben seinem Roman „Werther, der Jude", an die Anschaulichkeit des fröhlicheren Hugo Salus (geb. 1866) zu erinnern vermögen.

Der Schweizer Carl **Spitteler** (geb. 1845), der unbeeinflußt von allen Zeitströmungen seine eigenen Wege ging, versuchte das Versepos mit neuzeitlichem Gedankengehalt zu füllen, indem er seine Anschauungen von den Fragen des Daseins, von Menschenentwicklung und Menschenschicksal in eigenartige mythologische Dichtungen kleidete, die aus der antiken Götterlehre einige Motive als Umrisse frei verwerteten. Spittelers erstes Werk „Prometheus und Epimetheus" (1881), ganz unzeitgemäß in rhythmischer Prosa geschrieben, verherrlichte ähnlich wie Nietzsches später erschienener „Zarathustra" das Recht der genialen Einzelpersönlichkeit. Erst mit seinem Hauptwerke, dem Olympischen Frühling (1900f., in endgültiger Gestalt 1910), errang sich der schroffe, gedankenschwere Dichter die gebührende Anerkennung. Die alten Götter aus dem Geschlecht des Kronos sind gestürzt, die neuen wandern aus dem Hades zum Olymp empor und kämpfen untereinander um die königliche Amazonenbraut Hera, deren Herrschaft beginnen soll. Sieger ist Apoll, aber der Schicksalsgott Ananke bestimmt den Tatmenschen Zeus zum Gemahl der Hera und zum Weltenkönig. Die Götter feiern ein Frühlingsfest, unternehmen Fahrten nach der Erde und suchen, dem Drange nach Lebensentfaltung folgend, jeder auf seine Weise das Glück im Kampf, im Schaffen oder in der Liebe zu erwerben. Dann schickt Zeus den Herakles, das Gegenbild aller menschlichen Jämmerlichkeit, als Genius auf die Erde. Der Dichter, erfüllt von edler Begeisterung für alles Große und Erhabene, verschmilzt unbekümmert Ältestes und Neuestes, Olymp, Automat und Luftschiff, macht das Gedankenhafte

anschaulich, erfindet großartige Bilder und eigenartige Gestalten und Götterschicksale und formt seine Gesichte und Gedanken in eine farbenprächtige, rhythmisch wandlungsfähige Sprache. Von Spittelers männlich kraftvollen Gedichten (Sammlungen: Schmetterlinge, Literarische Gleichnisse, Balladen, Glockenlieder) seien hervorgehoben: die beiden Zeugnisse seiner Vaterlandsfreude „Die jodelnde Schildwache" und „Die Jurakönigin", die traumartig dunklen „Das Geschenk" und „Das Begräbnis", ferner „Die Glockenjungfern" und „Das Gastmahl".

Der älteste der Lyriker, die im Gegensatz zu den „Neutönern" die Überlieferung der älteren Lyrik selbständig fortführten, war der Schlesier Emil Prinz v. Schönaich-Carolath († 1908), der durch seine weltschmerzliche Romantik zuerst an Heine und Grisebach erinnerte und die Stoffe seiner Gedichte aus der Fremde nahm, dann aber zu idealistisch-religiöser Lebensauffassung reifte und sich mit selbständiger Kunst an seine neue Heimat Holstein anschloß („Daheim"). Sein Mitleid mit der gequälten Kreatur zeigte er in der Prosaskizze „Die Kiesgrube", einem Sittenbild aus dem Deutsch-Französischen Kriege, sowie der ergreifenden Novelle „Der Heiland der Tiere". An Mörike, Storm und seinem „Entdecker" Liliencron bildete sich anfangs der gemütsinnige Hamburger Gustav **Falke** (1853—1916). Falke vermag tief innerliche Erlebnisse in schlichter, abgerundeter und wohllautender Form zu gestalten. Seine Gedichte sind reich an seelischen Werten: sie atmen das friedevolle Glück der Häuslichkeit (Vor Schlafengehen, Die Tempelhüterin), sie preisen die Mutterliebe (Die feinen Ohren, Ballade „Die Schnitterin"), sie sind erfüllt von Lebensfreudigkeit, männlicher Überwindung aller Kämpfe (Ein Tageslauf, Aus dem Takt, Gebet) und von mutigem Sieg über den Tod (Was will ich mehr, Wenn ich sterbe). Zu Falkes besten Gedichten gehören ferner: Am Himmelstor, Fromm, Eine Liebe, Der Frühlingsreiser. Der feinsinnige Ferdinand **Avenarius** (geb. 1856) erwarb sich durch den 1887 begründeten „Kunstwart", die Kunstwartunternehmungen und den Dürerbund hervorragende Verdienste um die Anerkennung echter Kunst und die Ausbildung des Geschmacks, gab die besten seiner reinen, warmherzigen und kräftigen Gedichte in der Sammlung „Stimmen und Bilder" und schuf sein Hauptwerk in der lyrischen Gedichtfolge „Lebe!", einer Reihe von Stimmungsbekenntnissen, die die Seelenentwicklung eines jungen Arztes schildern, dem der Tod die Einzige geraubt, der sich aus der Verzweiflung durch selbstlose Sorge für andere rettet und zu kraftvoller Lebensbejahung heranreift. Nach dem Kriege gab er Weltanschauungsdichtungen mit einem „Faust" und einem „Baal". Carl Busse (1872—1918), der die von seinem „Entdecker" Prof. Erich Schmidt gehegten Erwartungen nicht zu erfüllen vermochte, schrieb anmutige Gedichte der Lebensfreude, fand dann in der Sammlung „Heilige Not"

auch für den Ernst und den Schmerz starke Töne; der als humorvoller Plauderer und erfolgreicher Theaterschriftsteller bekannte Hamburger Otto Ernst (Appelschnut, Erziehungsroman „Asmus Semper") lieferte einige gute Gedichte; Gustav Schüler wirkte am stärksten durch religiöse Gedichte, die teilweis an Kirchenlieder Gerhardts oder Novalis' erinnern; Börries von Münchhausen (geb. 1874) behandelte in kraft- und schwungvollen Balladen germanische Sagen, alttestamentliche und zeitlose Stoffe, machte aber besonders das herrenstolze Rittertum mit seiner Kriegslust und Lehenstreue wieder lebendig. Unter den Sängerinnen versuchte sich Eugenie delle Grazie (geb. 1864) nach dem Erfolge ihrer farbenreichen „Italischen Vignetten" an einem phantasievollen Versepos „Robespierre", dessen zynische Schilderungen an G. Büchners Danton erinnern, errang die einst gleich Busse überschätzte Anna Ritter (geb. 1865) um 1900 den größten Erfolg mit Gedichten, unter denen „Aufschrei", „Lied der Not", „Auf dem Goetheweg zum Torfhause" und „Wonne der Sturmnacht" hervorragen, hat Lulu von Strauß und Torney (geb. 1873) („Die Nonne") und besonders die Ostpreußin Agnes Miegel (geb. 1879) wertvolle Balladen gedichtet. Im eigenen Erleben, in der Heimatgeschichte, in allen Zeiten und unter allen Völkern fand diese ihre Stoffe und gestaltete sie in bildkräftiger und packender, rhythmisch selbständiger und wohltönender Sprache. Schon die Zweiundzwanzigjährige veröffentlichte teilweis ursprüngliche Gedichte; aus ihren späteren „Balladen und Liedern" seien neben der Perle ihrer Balladen, der volkstümlichen „Schönen Agnete", die Gedichte „Lethe" und „Mondnacht" hervorgehoben. Durch gemütvolle Gedichte „Aus Alltag und Sonne" wurde Cäsar Flaischlen (1864—1920) bekannt, der als naturalistischer Dramatiker „Toni Stürmer" und „Martin Lehnhardt" und später den autobiographischen Bekenntnisroman „Jost Seyfried" verfaßt hatte. Die Wunder der Natur haben sich Dichtern entschleiert wie Bruno Wille („Einsiedelkunst in der Kiefernhaide"), Martin Boelitz und Hans Benzmann („Meine Haide"), der ebenso wie Wilhelm Brandes gute Balladen geschaffen hat. An den niedersächsischen Humoristen Wilhelm Busch (gest. 1908) erinnert etwas der vielseitigere Münchener Christian Morgenstern (1871—1914), der neben dem Studentenscherz „Horatius travestitus", grotesken „Galgenliedern", Rhapsodien vom Wassereisel, Einhorn und Salm („Palmström") soziale Gedichte („Auf vielen Wegen"), stimmungsvolle Bilder und scharfgespitzte Epigramme („Melancholie") zu geben vermochte. Von George kamen Max Dauthendey (1867—1918), der ähnlich wie der dunklere weltversunkene Alfred Mombert (geb. 1872) mit erstaunlicher Virtuosität in farbigen Tönen Eindrücke lyrisch verklingen ließ und außer zwei feinen Erinnerungsbüchern („Der Geist meines Vaters", „Gedankengut aus meinen Wanderjahren") sowie zahlreichen dramatischen Ver-

suchen asiatische Erzählungen („Lingam", „Die acht Gesichter am Biwasee") bot, und Rudolf Pannwitz (geb. 1881), der später zu Otto zur Linde überging, von Hille Peter Baum (1869—1916) mit traumhaften Versen und edler Prosa (nachdem B. in Frankreich gefallen, gab Hans Schlieper dessen Gesammelte Werke in 2 Bänden heraus: darin „Spuk" und „Gott. — Und die Träume"), von Maeterlinck mit symbolistischer Lyrik Wilhelm v. Scholz, von Holz, dem Phantasuslyriker, Ernst Schur (1876—1912), der Kenner japanischer Kunst, und Georg Stolzenberg (geb. 1857), Rolf Martens u. a. sowie Otto zur Linde (geb. 1873), der sich nach der „Gründung des Charon" (1904) gegen die „Längsachsenlyrik" und den „taktierenden Rhythmus" Holzens und für den „phonetischen Rhythmus" ausspricht, in dem Eigenbewegung der Vorstellungen und Eigenbewegungen des Rhythmus „ausbalanciert" sind. Gegen Holz und dessen Behauptung, „die Kunst hat die Tendenz wieder die Natur zu sein" sagt zur Linde: „Die Kunst ist der Trieb und die Fähigkeit, seine Seinsmöglichkeiten in möglichster Gesamtheit vor dem Objekt ins Gleichgewicht zu bringen." In der gegen Holz gerichteten Abrechnung „Holz und der Charon" (1911) wird dann der Expressionismus, zu dem sich die Charonmänner bekennen, verdeutlicht. „Holz sagt: Pack die Dinge an. Ich sage: Laß die Dinge dich anpacken. Nur dann bist du ein Dichter. Das andere wäre Steinklopfen. Dies: laß die Dinge dich anpacken, du sollst nicht den Baum singen, sondern der Baum soll sich (in dir, durch dich, aus dir) singen, das hat wohl kein Dichter bisher in dieser Konsequenz, Lebenskonsequenz gelebt." In seinem Buch über Otto zur Linde (1912) sagt Rudolf Paulsen, der 1883 geborene Sohn des Berliner Philosophen Friedrich Paulsen (1846—1908): „Der Charon strebt, durch die Dichtung das ganze Menschentum mit organischen Formen zu umschreiben. Da er aber so gar nicht ästhetisch sein kann und will, gibt er nicht ein formales Porträt einer Herzogin, eines Baumes oder eines Papageis, sondern er lebt das, was er wirklich gibt, in dichterischen Erregungen nach, die in möglichst ganz unliterarischer Form zu einem organischen Dichtwerk kristallisieren. Die Formen sind schon in des Dichters Seele vorangelegt; fällt in diesen Boden das Korn, so wächst die Frucht des Gedichtes nach Maßgabe der Kräfte dieses Bodens." „Uns trennt", so schreibt Pannwitz, „eine unermeßliche Ferne von dem, was man je auf Erden Kunst genannt hat; und es ist kein Wert-, sondern ein Art-Unterschied."

Diese Dichter, zu denen noch der Westfale Karl Röttger (geb. 1877) und der Rheinländer Erich Bockemühl (geb. 1885) und verschiedene Frauen gehören, erstreben wie die „Ästheten" um George mit einer neuen Kunst, welche der unehrlichen Literatursprache entbehrt, „ein neues organisches Menschentum" und eine „lebensvolle Ethik": „Gemeinschaftsdienst

durch Selbstentfaltung." Neben Gedichten („Stadt und Landschaft") gab Otto zur Linde mit seiner „Kugel" eine Philosophie in Versen, worin er deutsche Religion und Mystik, Identitätsphilosophie und manches andere behandelt. Paulsen veröffentlichte seine Gedichte in zahlreichen Sammlungen, von denen neben „Gesprächen des Lebens" und „Totensonetten" die „Töne der stillen Erinnerung und der Leidenschaft zum Kommenden" charakteristisch sind. Röttger, der ebenso wie Pannwitz nicht ohne Erfolg für die Bühne geschaffen hat, sieht in Otto zur Linde und im Charon „eine grandiose Umspannung echten Seins". Er veröffentlichte Legenden, Novellen und Gedichte in mehreren Bänden, z. B.: „Wenn deine Seele einfach wird", „Tage der Fülle". Nachdem Pannwitz an den „Blättern für die Kunst" mitgearbeitet hatte („Das Totengedicht"), gab er orphische Dichtungen wie „Prometheus", „Dionysische Tragödien", „Mythen", das Maifestspiel „Baldurs Tod" und „Die Krisis der europäischen Kultur" heraus. Erfreuliche Talente wie Will Vesper, der neben seinen etwas von Flaischlen beeinflußten Gedichten („Segen") Anthologien und Übersetzungen mittelalterlicher Dichtungen veröffentlichte, Rud. Alexander Schröder („Lieder an Belinde", „Heilig Vaterland"), Thassilo v. Scheffer („Seltene Stunden"), Hans Brandenburg („In Jugend und Sonne", „Chloe oder die Liebenden") und A. K. T. Tielo (1874—1911), der seinen „Klängen aus Litauen" „Aus der Jugendzeit" mit schwärmerischer Liebe zur Natur folgen ließ, überragt der in musikalischer Wortgebung schwelgende, die Schönheiten der Erde besingende Schöpfer des monumentalen Weltanschauungsgedichtes „Nordlicht", Theodor Däubler (geb. 1876), nach K. Edschmid „eine der wenigen Figuren, die heute genial sind". Sein in die drei Teile: Mittelmeer, Sahara, Pan: orphisches Intermezzo zerfallendes, bald im Bibelton, bald in ossianischem Stil die Heilslehre der geistigen Tat verkündendes, von kosmischem Eroberergefühl erfülltes Hauptwerk ist mit seinem religiös-philosophischem Gehalt, seinen kulturgeschichtlichen Schilderungen und — seinen unverkennbaren Trivialitäten kein Epos, eher wie der Messias oder Zarathustra ein Gefüge lyrischer Dichtungen. Däubler, der sich „im Kampfe um die moderne Kunst" früh auf die Seite des Expressionismus gestellt und außer seinem „Nordlicht" noch viele zum Teil formschöne, gelegentlich aber fremdartig und gemacht erscheinende Gedichte („Sternhelle Weg", „Hymne an Italien", „Sternenkind") sowie ausgezeichnete Prosa gegeben („Wir wollen nicht verweilen", autobiographische Fragmente; „Mit silberner Sichel", „Der neue Standpunkt" u. a.), sagt in seiner „Schöpferischen Konfession": „Ich habe nur eines auszudrücken: die Idee des Nordlichts. Nicht nur im Epos gleichen Namens, in allen meinen Dichtungen, Prosaschriften dämmert sie hervor, die Erde soll wieder leuchtend werden: aus dem Menschen bricht die neue Sonne hervor! Das ist uns Ver-

heißung: die Menschheit wird sie erfüllen." Als 1914 der Weltkrieg ausbrach, in dem das sich gegen ganz Europa siegreich behauptende Deutschland aus Mangel an Lebens- und Machtmitteln nach dem Eingreifen Amerikas die Waffen aus der Hand geben mußte, war diese neue Lebensgesinnung, der in den bildenden Künsten die Stilversuche des Kubismus und Futurismus entsprachen, längst vorhanden, in den Zeitschriften „Sturm" und „Aktion", durch Dichter wie Georg Heym und Franz Werfel vertreten, auch sogar in der Philosophie eines Georg Simmel, in dem Erwachen des Interesses für asiatische und mittelalterliche Mystik, in den Forderungen einer neuen Erziehung, wonach der junge Mensch nicht ein Knecht des Wissens, sondern ein erlebendes, wachsendes Ich werden sollte, zu deutlichem Ausdruck gelangt. Aber hinter dem alle Staaten und deren Einrichtungen bis in die Grundfesten erschütternden Wahnsinn dieses Materialkrieges, den Deutschland zu seiner Verteidigung führen mußte, traten alle rein-geistigen Strebungen zurück. Zwar setzte der Krieg Tausende von Federn in Bewegung, ohne uns auch nur ein Lied zu schenken, wie es etwa die Freiheitskriege oder das Jahr 1870 hervorgebracht hatten. Gerhart Hauptmann blamierte sich mit einem „Reiterliede" wie im Jahre vorher mit dem „Festspiel in deutschen Reimen", in dem er die Befreiungskriege zu einem Marionettenspiel verarbeitet hatte. Natürlich machten die Namen der Verfasser, einschmeichelnde Kompositionen, deklamatorische Veranstaltung und der Heldentod der Dichter einzelne Gedichte weiteren Kreisen bekannt — volkstümlich ist aber weder der oft rezitierte „Haßgesang gegen England" von Lissauer, noch das „Matrosenlied" des vor Reims gefallenen Hermann Löns oder das „Österreichische Reiterlied" von dem 1915 in den Karpathen gefallenen Hugo Zuckermann oder das Reservistenlied des 1918 verstorbenen Philologieprofessors Otto Crusius geworden. Schwer ist zu entscheiden, ob von den vielen Gefallenen, die vor dem Kriege schon als besondere Begabungen bemerkt wurden, wie Ernst Stadler („Präludien", „Der Aufbruch"), die erst im Kriege bekannt wurden, wie Walter Flex („Der Wanderer zwischen zwei Welten" überwiegt seine sämtlichen Kriegsgedichte), mehr geleistet worden wäre wie etwa von Albrecht Schaeffer (geb. 1885), der mit „Des Michael Schwertlos vaterländischen Gedichten" hervortrat oder von Klabund (er heißt Alfred Henschke, geb. 1891), der zuerst mit Soldatenliedern begann. Sicher läßt sich sagen, daß die ungezählten Verfasser von Kriegsgedichten, auf die etwa seit 1916 die lyrischen Kriegsgegner und nach dem Zusammenbruche Deutschlands die Revolutionspoeten in unabsehbarer Reihe folgten, ebenso wie diese mehr durch Gesinnung als durch ihre Kunst Beachtung fanden. Erst mit dem Ende des Weltkrieges traten dann die früher nur in kleineren, streng literarischen Kreisen bekannten und geschätzten Lyriker in den Vordergrund, die als

Expressionisten bezeichnet werden. Zwar waren Walter Calé (gest. 1904) und Georg Heym (gest. 1912) nach viel versprechenden Anfängen schon vorher verstorben. Calé, dessen nachgelassene Gedichte, von eigenartiger Prägung und entzückendem Wohllaut, und dramatisches Bruchstück „Franziskus" Mauthner und Brückmann herausgegeben haben, war freiwillig als Berliner Student aus dem Leben geschieden, während Heym („Der ewige Tag", „Umbra vitae"), der die in strengste Form gebannte Stimmung des Grausigen in der modernen Großstadt mit kühner Phantasie viel plastischer vergegenständlichte als etwa der talentvolle Armin T. Wegner in seiner Sammlung „Zwischen zwei Städten" (1909), vierundzwanzigjährig im Müggelsee ertrank. Aus der großen Zahl der lyrischen Talente, von denen Stramm und Stadler, Tracke und Lichtenstein und viele andere im Felde geblieben sind, hat der beste Kenner der modernen Lyrik Kurt Pinthus, dessen temperamentvolle „Rede an junge Dichter" im Almanach „Die neue Dichtung" das Schlußstück bildet, eine glückliche Auswahl getroffen und in dem für die Gedichte des zeitgenössischen Schrifttums unentbehrlichen Buche „Menschheitsdämmerung, Symphonie jüngster Dichtung" mit charakteristischen Schöpfungen zusammengestellt. Zwar fehlen R. Borchardt (seine „Jugendgedichte" sind mit ihren musikalischen Versen und ihren kühnen Visionen ebenso vielversprechend wie seine „Prosa" und seine Übersetzungen von Pindar, Hartmann v. Aue und Swinburne; von einem dramatischen Gedicht „Die Päpstin Jutta" ist der erste Teil „Verkündigung" erschienen; auch die beiden Reden „Der Krieg und die deutsche Selbsteinkehr" und „Der Krieg und die deutsche Verantwortung" verdienen Beachtung) und Rud. Al. Schröder, Anton Schnack („Tier rang gewaltig mit Tier") und der vor Soissons gefallene Ostpreuße Walter Heymann (dessen „Tanne" neben den „Kriegsgedichten und Feldpostbriefen" und der Novellensammlung „Tempelwunder" die edle Stimme freien Menschentums und innerster Heimatliebe erklingen lassen), Martin Gumpert („Verkettung", „Heimkehr des Herzens"), Petr Bezruč („Die schlesischen Lieder"), Emmy Hennings („Die letzte Freude", „Helle Nacht"), Max Pulver („Selbstbegegnung") und Klabund. Nach den Soldatenliedern „Dragoner und Husaren" gab dieser neben den sehr bekannt gewordenen Nachdichtungen „Li-tai-pe" und „Dumpfe Trommel und berauschtes Gong" das lyrische Porträt des François Villon „Der himmlische Vagant" und zahlreiche Gedichtsammlungen wie „Morgenrot! Klabund! die Tage dämmern", „Irene oder die Gesinnung", sein lyrisches Hauptwerk „Dreiklang" und zuletzt „Das heiße Herz" und entfesselte darin einen Sturm von Gefühlen, die den Leser mit berauschendem Rhythmus befreien und fortreißen. Die vielseitige Begabung dieses auch als Dramatiker, Erzähler und Essayisten verdienten Dichters kann für ihn verführerisch wirken, wenn er nicht

im Kampf mit seiner sprühenden Unbekümmertheit Herr bleibt und strenge Kritik an sich selbst übt, wie er es in dem kühnen Essay „Literaturgeschichte in einer Stunde" an so vielen andern vermocht hat.

Die „Menschheitsdämmerung" läßt fast alle dort vertretenen Dichter in ihrer Wesenheit erkennen und ermöglicht es, aus den mitgeteilten Proben uns Bilder von Schickele und Klemm, von dem ekstatischen Johannes R. Becher, dessen „Gedichte an Lotte" wohl edleres geben als seine aufbrüllenden Explosionen, und dem leidenschaftlichen Kriegsbekämpfer Albert Ehrenstein (das Bändchen „Wien" läßt Wesen und Format seiner Lyrik gut erfassen) zu machen. Heym, Stadler und besonders Werfel, aus dessen weltumfassendem Herzen Menschenliebe und Güte hinüberklingt in den Wohllaut seiner prophetischen Verse, zeigen wohl die größte Begabung, Else Lasker-Schüler, deren „Hebräische Balladen" ihr bestes bieten, ist unausgeglichen. Gottfried Benn, in dessen „Gesammelten Schriften" sich ein überlegener Geist in ureigener Sprache Gehör verschafft, dürfte mit den hier vorgelegten Proben seiner Lyrik schwerlich Eroberungen machen.

57. Dramatik

1. Das Suchen der letzten Jahrzehnte nach einem neuen Drama verkörpert der Schlesier Gerhart **Hauptmann** (geb. 1862). Von den „konsequenten Realisten" Holz und Schlaf angeregt, ließ er 1889 den aufsehenerregenden Erstling seiner zahlreichen dramatischen Werke, Vor Sonnenaufgang, von der „Freien Bühne" aufführen. Das Drama malte ein abschreckendes Bild von dem Lasterleben einer schlesischen Bauernfamilie, die durch die Auffindung von Kohlenlagern unter ihren Äckern über Nacht zum Reichtum gelangt ist. Nur die jüngere Tochter hat sich ihre Reinheit bewahrt und glaubt in einem Sozialisten den Mann gefunden zu haben, der sie aus dem Sumpfe rettet. Eine wundervolle Liebesszene spielt sich ab (4. Aufz.). Aber Loth scheut die Heirat, da er Helenens erbliche Belastung durch den trunksüchtigen Vater fürchtet; er entfernt sich, und Helene geht in den Tod. Im „Friedensfest" handelte es sich um die Herstellung des Friedens zwischen den verfeindeten Gliedern einer Familie, ferner um die Rettung eines besseren Sohnes aus dem zerrütteten Kreise durch eine mutige und gesunde Braut. In den „Einsamen Menschen", einer gleichfalls von Ibsen beeinflußten Familientragödie, gestaltete Hauptmann (wie in den späteren Künstlertragödien „Die versunkene Glocke" und „Gabriel Schillings Flucht") das Problem vom Untergang eines begabten, aber nervös überreizten und willensschwachen Mannes zwischen zwei Frauen. Auf die Höhe seines Schaffens gelangte der Dichter, als er in den Webern (1892) die Stilmittel des naturalistischen Gegenwartsdramas auf einen geschichtlichen

Stoff, den mißlungenen Aufstand der schlesischen Weber von 1844, anwandte. Er schilderte in einzelnen Bildern die Ausbeutung, das Hungerelend, die wachsende Erregung und verzweifelte Erhebung der Weber gegen ihre Peiniger und die Unterdrückung des Aufstandes durch ein Militäraufgebot.

Hauptmanns naturalistisches Drama stellt unerfreuliche, krankhafte und drückende Verhältnisse dar, aus denen sich irgend welche Personen zu befreien suchen. Aber meist führt der Rettungsversuch das Verderben herbei. Die Charaktere sind als fertige gesehen. Der Dichter will nicht ihre Entwicklung zeichnen, sondern ihre vorhandene Eigenart unter dem Zwang der Verhältnisse oder bei Gelegenheit eines unheilbringenden Ereignisses entfalten. Daher wird nur so viel äußere Handlung vorgeführt, wie die Entfaltung der Charaktere erfordert. Nicht sollen willenskräftige Helden um hohe Ziele kämpfen; die Hauptsache bleibt die Schilderung der Zustände der Außen- und Innenwelt. Mit größter Genauigkeit, selbst unter Zuhilfenahme langer Bühnenanweisungen, zeichnet der Dichter das „Milieu", das die Charaktere geformt hat. Wenn das Zustandsgemälde Verhältnisse und Charaktere enthüllt hat, ist seine Aufgabe erfüllt. Der Ausgang des Dramas bleibt unentschieden (Friedensfest), die Helden scheitern kraftlos an den Verhältnissen (Selbstmord: „Vor Sonnenaufgang", „Einsame Menschen"), oder die alten elenden Zustände bleiben bestehen (Weber). Weil das naturalistische Drama sich mit geringer Handlung begnügt, ja diese manchmal fast völlig stille stehen läßt, erregt es den Eindruck des Tatlosen und Undramatischen.

Bei einem Drama, das einen Aufstand vorführt, sollten wir ein bewegtes äußeres Geschehen vermuten. Aber die Weber bestehen fast nur aus Zustandsschilderungen aus dem Fabrikbüro, der Weberhütte und dem Wirtshause. Der Held des Dramas ist die ganze Volksmasse. Einen überragenden Führer kann die klägliche Bevölkerung nicht erzeugen, ihn verbietet auch die breite Ausmalung des Zuständlichen und die demokratische und kollektivistische Geschichtsauffassung, die keinen Heroenkultus kennt. Immer neue Bilder schildern die Not, immer neue Vertreter das gepeinigte Volk. Die einzelnen sind unfähig zum Handeln, das Volk aber entwickelt, den Gesetzen der Massenpsychologie entsprechend, einen mitreißenden einheitlichen Massenwillen. Die „Weber" zeigen Hauptmanns Mitleid mit den Unglücklichen und Bedrückten, seine Stimmungsgewalt und seine Kraft, sich in die Geisteswelt des niederen Volkes hineinzufühlen und lebendige Gestalten aus dem Volke zu schaffen, sie offenbaren neben den anderen schlesischen Dramen auch Hauptmanns Heimatgefühl und — in der Gestalt des gottseligen Hilse — seine mit Jugenderinnerungen zusammenhängende religiöse Mystik.

In der Diebskomödie Der Biberpelz (1893), die in ihrem einfachen Gange der Handlung und analytischen Aufbau an Kleists „Zerbrochenen Krug" erinnert, schuf Hauptmann sein bestes naturalistisches Lustspiel. Im Mittelpunkt steht die Waschfrau Mutter Wolffen, die von einem beschränkten, streberhaften Amtsvorsteher für ein Musterbild der Ehrlichkeit gehalten wird, die aber, da rechtliche Arbeit zu wenig abwirft, unter dem Schutz der Dummheit der Amtspersonen mit größter Selbstverständlichkeit ihre Diebereien ausführt. In der er-

greifenden Kindestragödie Hanneles Himmelfahrt (1893) versucht sich ein vom trunksüchtigen Vater mißhandeltes Mädchen zu ertränken, wird noch lebend ins Armenhaus gebracht, offenbart in Fieberträumen ihr kindliches Seelenleben, sieht die Diakonisse als tote Mutter, den verehrten Lehrer als Jesus, schaut die Wunder des Himmels und glaubt sich von Engeln ins Paradies geleitet. Aus dem Traumleben werden wir in die Wirklichkeit zurückversetzt: der Arzt stellt den Tod des Kindes fest. Die Verschmelzung des Elends eines schlesischen Armenhauses mit einer goldglänzenden, märchenhaften Phantasiewelt entsprach äußerlich (als Nachbildung der wirklichen Traumbilder) noch dem Gesetz ausschließlicher Wirklichkeitsschilderung, bedeutete jedoch eine Erweiterung des Schaffens Hauptmanns nach der idealistischen Seite hin. 1895 versuchte Hauptmann, im Florian Geyer mit den Stilmitteln der „Weber" einen ausgedehnten und weiter zurückliegenden geschichtlichen Stoff, den Bauernaufstand und den Zustand des deutschen Volkes von 1525, in einem zeitechten Lebensgemälde zu schildern. Aber das Drama wuchs sich mit seiner Unmenge Gestalten (fast 80 Personen!), seiner Stoffüberfülle, seinen breiten Zustandsschilderungen und vielen Reden zu einem „kulturgeschichtlichen Bilderbuch der Reformationszeit" aus; es blieb auch kein reines Massendrama mit dem Volk als Helden, weil der gehetzte Geyer, der nur den Mittelpunkt bilden sollte, bei seinem Untergang zu sehr hervortrat. Hatte der Dichter bis jetzt fertige Charaktere entfaltet, so verband er in späteren naturalistischen Gegenwartsdramen mit der Zustandsschilderung eine Charakterentwicklung. Das geschah zum erstenmal in der düsteren Tragödie vom schlesischen Fuhrmann Henschel (1898). Der brave, gutmütige Henschel hat gegen das Versprechen, das er seiner ersten Frau auf dem Sterbebette gegeben, seine Magd geheiratet und wird durch deren Roheit und Gemeinheit zum Selbstmord getrieben. Auch in der ergreifenden, aber ebenso unerfreulichen und niederdrückenden Rose Bernd handelt es sich um die Zugrunderichtung eines Menschen durch Charakter und Verkettung der Lebensumstände. Die ursprünglich brave Rose sinkt mit zwingender Notwendigkeit zur Ehebrecherin, Meineidigen und Kindesmörderin.

Zwischendurch schweifte Hauptmann, einige naturalistische Elemente beibehaltend, in andere Stilarten hinüber. In der Enttäuschung über den Mißerfolg des „Florian Geyer" neigte er sich im Märchendrama Die versunkene Glocke (1896) der Neuromantik zu. Die mittelalterliche Versdichtung vom Glockengießer Heinrich, der Weib und Kind verläßt, um oben in den schlesischen Bergen bei der Elfe Rautendelein, einer Art Undine des Riesengebirges, zu weilen und einen Tempel mit herrlichem Glockenspiel erstehen zu lassen, sein erträumtes Ideal aber nicht erreicht und an den Lippen der Elfe stirbt, sollte das Geschick eines Schaffenden darstellen, der am Gegensatz zwischen Ideal und Alltäglichkeit zugrunde geht. Aber Heinrichs Gedankenwelt bleibt wie die mit Sym-

bolen und geheimnisvollen Andeutungen belastete Sprache unklar und verschwommen. Im Versdrama Der arme Heinrich (1902) versuchte Hauptmann, die Erzählung Hartmanns von Aue frei zu einer dramatischen Seelenentwicklung umzugestalten. Aber es gelang ihm nicht, die epische Natur des Stoffes zu tilgen. Wir erleben dramatisch wichtige (in die Zwischenakte verlegte!) Vorgänge nicht mit, selbst das Verhalten Heinrichs in der entscheidenden Stunde — die Höhe der Handlung! — wird uns erst nachträglich bekannt. Noch in größerem Maße bietet epische Schilderung statt dramatischer Handlung der Versuch einer geschichtlichen Charaktertragödie, das „Legendenspiel" Kaiser Karls Geisel. Später hat Hauptmann im „Bogen des Odysseus" einen homerischen Stoff — wie Odysseus als gealterter, elender Bettler zur Heimat wiederkehrt — mit neuem Seelengehalt gefüllt. Episch erschöpft ist gleichfalls der Stoff, den Hauptmann in der „Winterballade" dramatisiert hat, hier der nordischen Dichterin Selma Lagerlöf folgend, wie er früher in Grillparzers Fußtapfen seine „Elga" geschaffen hatte. Die „Winterballade" zeigt ebenso ein starkes Nachlassen seines Könnens wie „Der weiße Heiland" und „Indipohdi", in denen die absterbende Heidenkultur kontrastiert wird mit der Habsucht und dem Blutdurst christlicher Konquistadores und der Seumesche Schlußvers als Grundgedanke unangenehm aufklingt „Wir Wilden sind doch bessere Menschen". „Peter Brauer" erschien zwar zuletzt, ist aber bereits um 1911 als ein mißlungenes Seitenstück zu dem „Kollegen Krampton" geschrieben. Als Erzähler trat Hauptmann spät nach den novellistischen Anfängen „Der Apostel" und „Bahnwärter Thiel" mit den Romanen „Der Narr in Christo Emanuel Quint", „Atlantis", „Phantom" und der Novelle „Der Ketzer von Soana" sowie dem in Hexametern geschriebenen „Ländlichen Liebesgedicht Anna" hervor. Der Quint schildert die Entwickelung eines religiösen Schwärmers, der Christi Leben, Worte und Taten wiederholen will und bei diesem Unternehmen scheitert. Der breite Roman besitzt einen schönen Anfang und einzelne schlichte und innige, ergreifende und erschütternde Bilder. — Das aus allerhand Notizen zusammengestellte Reisetagebuch „Griechischer Frühling" ist um mancher persönlichen Äußerungen über Kunst und Religion für die Beurteilung des Dichters nicht unwichtig, fügt aber seinem Bilde keine neuen Züge ein.

Hauptmanns soziale Dramen bleiben kulturgeschichtliche Zeugnisse für die Bedeutung der sozialen Frage und für die Stärke des sozialen Fühlens unserer Tage.

Im Naturalismus Hauptmanns wurzelte mit seinen ersten Stücken („Waldleute", „Ephraims Breite") dessen älterer Bruder Carl Hauptmann (1858—1921), der seit den Betrachtungen und Gedichten seines „Tagebuches" eine eigene Physiognomie zeigte und später als bedeutender Erzähler namentlich mit „Aus Hütten am Hange", „Mathilde", „Miniaturen", „Einhart der Lächler" und „Ismael Friedmann" hervortrat, und der Ostpreuße Max **Halbe** mit seinen stimmungskräftigen Zustandsbildern von der Grenze des deutschen und slawischen Volkstums. „Jugend" schildert den Zauber des Erwachens der ersten Liebe, leidet aber unter einem zufälligen und gewaltsamen Schluß; „Mutter Erde" handelt von der Macht der heimatlichen Natur über den der Heimat

entfremdeten und zurückkehrenden Großstadtmenschen. Als anerkennenswerter Erzähler erwies er sich in „Frau Mesek", der „Tat des Dietrich Stobäus" und „Jo". Von der naturalistischen Milieuschilderung und Charakterzeichnung hatte der frühverstorbene Fritz Stavenhagen gelernt, dessen plattdeutsche Dramen die Begründung einer niederdeutschen Dramatik erhoffen ließen. Sein bestes Werk war das Hamburger Fischerdrama „Mutter Mews". Die dem Neuen und Fremden feindliche Schwiegermutter treibt die Schwiegertochter in den Tod. Der an Anzengruber erinnernde, mit trefflicher Bühnentechnik begabte Tiroler Karl Schönherr teilt mit dem Naturalismus die scharfe Beobachtung der Wirklichkeit. Er gehört der Volks- und Heimatkunst an, seine Dramen wurzeln im Tiroler Bauernleben. Der „Sonnwendtag" entspringt aus nationalen Kämpfen, die „Erde" enthält das prachtvolle Charakterbild eines alten Bauern, der in seinem ehernen Willen zur Selbstbehauptung der Krankheit und dem Tode trotzt, die erfolgreiche Tragödie „Glaube und Heimat" behandelt den Widerstreit zwischen evangelischem Wahrheitsmut und Liebe zum altererbten Besitz und spielt zur Zeit der Gegenreformation in Tirol. Seelische Spannung erwirkte namentlich auch der mit zupackender Kraft gemalte „Weibsteufel", der aus sittlichen Bedenken leidenschaftlich umstritten ist. Spätere Dramen sind „Volk in Not" und „Die Ballade vom Untergehn". Der sozialen Not abgekehrt und mit lyrischer Stimmung durchtränkt war das Märchendrama und Lustspiel des geschickten Verskünstlers Ludwig Fulda, der auch gute Übersetzungen und schöne Gedichte geboten, und der wienerisch gefärbte Impressionismus des Wieners Artur Schnitzler, der den in allen Farben literarischer Moden schillernden Hermann Bahr an künstlerischer Begabung erheblich übertrifft. Empfindsamkeit mischt sich mit Leichtlebigkeit, ja Frivolität in dem Schauspiel „Liebelei", in dem das Getändel eines Studenten, der um einer andern willen im Zweikampf fällt, ein Mädchen aus dem Volke in den Tod treibt. Von Schnitzlers Einaktern ist „Anatol" in der dem Dichter eigentümlichen Form der dramatisierten Novelle verfaßt; die Groteske „Der grüne Kakadu" läßt Wirklichkeit und Spiel am Tage des Pariser Bastillensturmes ineinander übergehen. Aufsehen machte auch das politische Drama „Professor Bernhardi". Die unerbittlich feine Schilderung der Seelenzustände zeigt „Leutnant Gustl", der eine Nacht voll Todesgrauen vor dem beabsichtigten Selbstmord zeichnet, und die Novelle „Sterben": hier sieht der schwindsüchtige Mann dem Tode entgegen, während die ausharrende Braut allmählich wieder zur Lebenslust erwacht. Den Höhepunkt seiner Kunst psychologischer Zergliederung bedeuten „Frau Berta Garlan" und „Der Weg ins Freie". Um ihrer satirischen Begabung willen verdienen auch der „Lausbubengeschichten"-Schreiber Ludwig Thoma (1867—1921) mit seinen Stücken „Lokalbahn" und „Moral", sowie

Josef Ruederer, der nun bereits verstorbene Dichter der Komödien „Fahnenweihe" und „Morgenröte", der auch Erzählungen („Ein Verrückter", „Wallfahrer-, Maler- und Mördergeschichten") hinterlassen hat. — Der Ostpreuße Hermann Sudermann suchte in seinen viel aufgeführten Stücken (Die Ehre 1890, Heimat u. a.) die virtuos gehandhabte Theaterkunst mit naturalistischen Elementen (soziales Problem, realistische Zeichnung des Hinterhauses in der „Ehre", Widerstreit zwischen engherziger Moral der alten Gesellschaft und schrankenloser neuer Lebensführung in der „Heimat") zu verschmelzen. Aber er besaß nicht die Kraft, in seinen technisch meist vortrefflichen und bühnenwirksamen Werken die Probleme überzeugend zu lösen und die Menschen vertieft zu gestalten und wahrhaftig zu zeichnen. Trotz guter Anläufe ging es mit Sudermanns erfolghaschender Bühnenkunst bergab; im Einakter „Fritzchen", einer Offizierstragödie, gelang dem Dichter wohl sein bestes Werk. Seine Erzählkunst zeigt höheren Wert; der erste Roman Frau Sorge ist nicht frei von Mängeln in der Menschenzeichnung und der Verknüpfung der Ereignisse, aber er ist aus rein künstlerischen Absichten geboren und durch Heimat- und Jugenderinnerungen verinnerlicht, die namentlich auch das belebende Element in der ausgezeichneten „Geschichte von der stillen Mühle" (in „Geschwister"), den „Litauischen Geschichten" und der interessanten Autobiographie „Bilderbuch meiner Jugend" bilden. Er erzählt ergreifend den Lebenskampf des Sohnes eines herabgekommenen ostpreußischen Gutsbesitzers. — Die stärkste Sensation erregte in dem Jahrzehnt vor dem Weltkrieg und auch nach dem Kriege Frank Wedekind (1864—1918), der in seinen Dramen von der Kindertragödie „Frühlings Erwachen" bis zu „Schloß Wetterstein" und „Simson" nichts als Moralist sein wollte, dabei sich selbst aber ebenso verhöhnt, wie die, welche seine von größter Begabung zeugenden Stücke ernst nahmen. Im „Erdgeist" und „Der Büchse der Pandora" erscheint die Hauptfigur Lulu, als der Dämon Weib, der alle und sich selbst zugrunde richtet. Neben dem „Marquis von Keith" mit dem geflügelten Wort „Das Leben ist eine Rutschbahn" und dem „Kammersänger" sind für den Dichter „Hidallah" und „So ist das Leben" ungemein charakteristisch. Daß der Verfasser des Paradoxons „Sünde ist eine mythologische Bezeichnung für schlechte Geschäfte" sich während des Weltkrieges an einem — mißlungenen — „Bismarck"-Drama versucht hat, verdient der Kuriosität wegen angemerkt zu werden.

2. Die symbolisch-märchenhaften, durch wohlklingende Verse berückenden Werke der Neuromantiker waren lebensfremde Treibhauskunst. Von der naturalistischen Zustandsschilderung und von den Märchendramen der Neuromantiker unbefriedigt, suchten die Neuklassiker den Weg zu einem neuen Drama durch Anknüpfung an die — besonders durch

Sophokles verkörperte — klassische Kunst. Sie nahmen den idealistischen Glauben an die Freiheit des menschlichen Willens wieder auf, forderten an Stelle der überreizten, vom Milieu bestimmten Nervenmenschen hervorragende, kraftvoll kämpfende Persönlichkeiten als Helden, verlangten die Herrschaft der absoluten Sittlichkeit über die Macht des Natur- und Triebhaften und betonten die Notwendigkeit einer strengen Form. Für diese Forderungen trat Paul Ernst, der neben dem biographischen Roman „Der schmale Weg zum Glück" Dramen wie „Demetrios", „Canossa", „Brunhild" und „Preußengeist" schrieb, und Wilhelm von Scholz ein. Dieser schuf nach seinen Anschauungen den „Juden von Konstanz" und die Tragödie „Meroë", die in vorgeschichtlicher Zeit in Asien spielt und den Widerstreit zwischen königlicher und geistlicher Macht behandelt. Werke mit innerlich notwendigen und daher völlig lebendigen Gestalten sind aus der neuklassischen Bewegung noch nicht hervorgegangen. Immer mehr haben sich die Dramatiker vom reinen Naturalismus, Impressionismus und Symbolismus abgewandt und suchen eine leidenschaftlich bewegte Handlung mit geistigem Gehalt zu füllen und in künstlerischer Form darzustellen. Unter ihnen traten hervor Otto Erler mit seiner Geschichtstragödie „Zar Peter" und der Liebestragödie „Struensee", die ursprünglich „Der Engel von Engelland" betitelt war und auch in den nordischen Ländern großen Erfolg hatte, sowie Wilhelm Schmidtbonn (Schmidt aus Bonn) mit seinem „Grafen von Gleichen" und dem „Zorn des Achilles", der Tragödie des Einsamen, der sich aus innerer Notwendigkeit heraus gegen eine enge, unbegreifliche Welt wehrt und freiwillig von dieser Erde geht. Ein neues Gebiet betrat Schmidtbonn, der sich mit „Uferleute", „Raben" und dem Roman „Der Heilsbringer" als Erzähler bewährte und mit den Gedichten „Lobgesang des Lebens" Verhaeren recht glücklich nachahmte, mit seinen tiefsinnigen Legenden in Prosa („Der Wunderbaum").

In der Darstellung großer Leidenschaften erblickt der vielseitig begabte Herbert Eulenberg, der sich auch als Erzähler und glänzender Essayist („Schattenbilder", „Mein Leben für die Bühne", „Guckkasten") erfolgreich betätigt hat, die Hauptaufgabe des Dramatikers. Den Stoff für seine Charakterdramen nimmt Eulenberg aus den verschiedensten Kulturen (Venedig: „Dogenglück", Altertum: „Kassandra", Bibel: „Simson", Märchen: „Ritter Blaubart", modernes Leben: „Anna Walewska", „Belinde"). Bald erinnert er an Shakespeare, Goethe und Lenz, bald an Jean Paul, Eichendorff und Brentano, bald an Büchner, Raabe oder Hofmannsthal; trotz gelegentlicher Vergewaltigung der Psychologie vermag er seine Menschen mit eigener Glut zu beleben, die durch flammende und bilderreiche Sprache zu uns sprechen. Für sein Drama „Belinde" erhielt er 1912 den Volksschillerpreis. In demselben Jahre 1876, in wel-

chem der Mühlheimer Eulenberg das Licht der Welt erblickte, wurde auch Ernst Hardt (in Graudenz) geboren, der nach dem Erfolge seiner Ninon von Lenclos mit seinem der Tristanwelt entnommenen „Tantris" rasch berühmt wurde und beide Schillerpreise erhielt. Nach einer „Gudrun" schuf er den „König Salomo", der einer ähnlichen Welt entstammt wie der als Vorspiel zu einer „Historie vom König David" bezeichnete „Jaákobs Traum" des Wieners Richard Beer-Hofmann, der für den — nach Massinger und Field — mit erstaunlicher Bildkraft geschaffenen „Grafen von Charolais" den Volksschillerpreis bekommen hat. Die ihre epische Herkunft nie verleugnenden, in seltenen Versen leuchtenden Mysteriendramen aus der Welt des Königs Artus: Gawân, Lanvâl, Lanzelot wurden bewundert, als ihr Dichter Eduard Stucken (geb. 1865 in Moskau), der verdiente Verfasser der „Astralmythen", der mit seinem Einakter „Gesellschaft des Abbé Châteauneuf" dem Ninondichter Ernst Hardt gefolgt war, den Untergang des Aztekenreiches mit seinem Roman „Die weißen Götter" dichterisch bewältigt hatte. Eberhard König, der in „Stein" ein gutes vaterländisches Festspiel gab und sich an Dramen wie „König Saul" und „Klytämnestra" versuchte, stellte mit einer Dietrich von Bern-Trilogie seinem Volke ein Vorbild vor das geistige Auge, wie es Hermann Strübe, der sich Hermann Burte nennt, mit einem zwischen Nietzsche und Frenssen hin und her schwankenden Heimatsucher-Romane versuchte „Wiltfeber, der ewige Deutsche", der ihm den oft mit Erfolg beschrittenen Weg zur Bühne bahnte. Nach einem glücklichen Erstling („Der kranke König") gab er „Herzog Utz", „Katte", „Simson" und „Warbeck". Der im Katte dargestellte Gegensatz zwischen Friedrich Wilhelm I. und dem nachmaligen Großen Friedrich, den auch Emil Ludwig („Friedrich, Kronprinz von Preußen"), Paul Ernst („Preußengeist"), Hermann v. Boetticher („Friedrich der Große") auf die Bühne gebracht haben, reizte zuletzt den durch „Deutsche Sonette" und das Schauspiel „Die Leuchtkugel" bekannt gewordenen Joachim v. d. Goltz, sein Drama „Vater und Sohn" zu schreiben, worin er am Beispiel des Kronprinzen von Preußen das von vielen zeitgenössischen Dramatikern gern behandelte Trauerspiel bietet, das den Konflikt zwischen Alt und Jung zum Gegenstande hat. Wedekind ist in „Frühlings Erwachen" vorangeschritten, Paul Kornfeld, der auch die Komödie der „Ewige Traum" und die Tragödie „Himmel und Hölle" geschrieben, folgte mit der „Verführung", der Bildhauer Ernst Barlach, dem wir die beiden Dramen „Der tote Tag" und „Der arme Vetter" verdanken, mit den die grandiose Vision der in endlosem Zuge vorüberziehenden Höllenbrüder bezwingenden „Echten Sedemunds", Hanns Johst, der vor dem Grabbedrama „Der Einsame" den Roman „Der Anfang" hinausgestürmt hatte und später im „König" einen gekrönten Idealisten an seinem Dilettantismus scheitern

läßt, mit „Dem jungen Menschen", Klabund mit dem „Nachtwandler" und Walter Hasenclever (geb. 1890) mit dem „Sohn". Anton Wildgans, der die Bühne mit „Armut" und „Liebe" eroberte, behandelte einen ähnlichen Vorwurf in „Dies irae", der — an der Somme 20. Juli 1916 gefallene — Reinhard Johannes Sorge, der neben Dramen („Guntwar", „König David") den Gesang „Mutter der Himmel" gedichtet, in dem ersten expressionistischen Drama „Der Bettler", wofür ihm 1912 der Preis der Kleiststiftung zugesprochen wurde. Am meisten machte von diesen Dichtern wohl Hasenclever von sich reden, der in immer neuen dramatischen Versuchen um die Palme des Sieges ringt. Anfangs schien der Krieg, den er „als Dolmetscher, Einkäufer und Küchenjunge" mitgemacht und gegen den er sich mit den Gedichten „Tod und Auferstehung" aufgelehnt, sein großes Erlebnis zu sein. In der ekstatisch gewandelten Antigone, die mit der des Sophokles eigentlich nur die Namen der auftretenden Personen gemein hat, vertritt der König Kreon das Recht des Krieges, während die Versöhnung predigende Antigone den Verzicht auf Glück als Lösung der gesellschaftlichen Fragen erkennt. Hatte „der politische Dichter" — in Umsturz und Aufbau — während des Krieges für die Revolution gekämpft, so sagte er sich später von ihr los, um seine Dichtungen zum Zweck der Erschütterung in die Welt zu senden. Am wichtigsten sind die Dramen „Menschen", wo in nur andeutenden, abgerissenen Worten durch eine Schwurgerichtsverhandlung die Schicksale der Menschen vorüberrasen, der — im Kriege verbotene — „Retter", der gegen König und Feldmarschall dem Verrätertode entgegengeht, „Jenseits" und der Film „Die Pest". — Reinhard Goering (geb. 1887), der außer der „Seeschlacht", in der eine Matrosentragödie zu lyrischem Ausdruck kommt, noch „Den Ersten" schrieb, scheint seit der den Untergang unserer deutschen Flotte widerspiegelnden Dichtung „Scapa Flow" verstummt zu sein. Georg Kaiser gilt als der virtuoseste Bühnendichter des Expressionismus. Unter seinen zahlreichen Stücken ragt „Gas" hervor, in der eine Explosion den Milliardärsohn zum Erlöser der Arbeiter emporwachsen macht. „Der Brand im Opernhaus", die „Koralle" und „Das Frauenopfer" haben die Bedeutung seines Hauptwerkes nicht zu erreichen vermocht. Seine Komödien („Rektor Kleist", „Sorina") lassen den Einfluß erkennen, den der Leipziger Carl Sternheim (geb. 1881) auf ihn ausgeübt hat. Er gilt mit seiner bissigen Verspottung des Prototypen der Mittelmäßigkeit und Engstirnigkeit als der beste Lustspieldichter der Gegenwart („Die Hose", „Bürger Schippel", „Der Snob"). Seine Erzählungen (namentlich „Busekow", „Napoleon, Geschichte eines Kochs") zeichnen sich gleichfalls durch scharfe Beobachtung aus. Während die dramatischen Arbeiten des in Rußland gefallenen August Stramm („Kräfte", „Geschehen") ebenso wie die des Malers Oskar Kokoschka

(„Der brennende Dornbusch", „Hiob") nur als interessante Experimente angesehen werden können, sind die Dramen des talentvollen Elsässers René Schickele („Hans im Schnakenloch", „Glockenturm"), des Schweizers Max Pulver, der mit seinem „Merlin" ein bedeutsames Versepos gab („Alexander der Große", „Robert der Teufel"), die Tragikomödie „Summa Summarum" von Hermann Kesser, der sich durch den Roman „Die Stunde des Martin Jochner" auch als Erzähler bewährt hat, und die Schöpfungen Fritz von Unruhs (geb. 1885) höher anzuschlagen. Nachdem dieser mit dem Kleistpreise gekrönte Dichter mit den „Offizieren" debütiert und mit seinem „Prinzen Louis Ferdinand" bekannt geworden war, machte er sich durch Kriegsgedichte und den „Opfergang" bemerkbar. Auf das expressionistische Drama „Ein Geschlecht" folgte bisher als Fortsetzung „Platz". Der große Lyriker Franz Werfel stellt in etwas blutloser Symbolik und mit Philosophie überfrachtet im „Spiegelmensch" den reinen Menschen dar, der allen Mitgeborenen die Freude bringen will, den Wesenhaften gegenüber dem Spiegelbilde, der Entseelung alles Seelischen. Unter den jüngsten Dramatikern haben Beachtung gefunden Hans Kyser, der durch seinen Kampf gegen die Schillerstiftung mehr bekannt geworden ist als durch seinen „Blumenhiob" (Roman). Das Schicksal jener „Charlotte Stieglitz", das Theodor Mundt in panegyrischer Biographie beschrieben und Gutzkow bei seinem Roman „Wally, die Zweiflerin" vorgeschwebt hatte, regte ihn zu einem Drama an, deren Heldin sich für den geliebten Gemahl vergeblich opfert, um den mittelmäßigen Poeten Heinrich Stieglitz durch ein erschütterndes Erlebnis zur Größe zu führen. Schon als Lyriker war Hans Müller bekannt, der mit dem oft dramatisierten Konflikt zwischen Ludwig dem Bayern und Friedrich von Österreich einen dramatischen Erfolg erzielte. Das Stück heißt „Könige". Lion Feuchtwanger fand Anerkennung mit dem dramatischen Roman „Thomas Wendt", dem „Julia Farnese", „Warren Hastings" und „Jud Süß" sowie verschiedene Übersetzungen (Aeschylos, Aristophanes) vorausgegangen waren.

Zu erwarten haben wir vielleicht noch etwas von Heinrich Eduard Jacob, Rolf Lauckner, dem Stiefsohn H. Sudermanns, und Hermann Kasack. Jacob schrieb die Idyllen „Das Geschenk der schönen Erde", den Roman „Der Zwanzigjährige" sowie Dramen. An Shaw und Schiller erinnert das Schauspiel, in dem ein Konflikt zwischen dem Reformer Österreichs Sonnenfels und Beaumarchais als den Repräsentanten zweier Völker völkerpsychologisch geweitet ist. Auch der Heinrich Mann gewidmete „Tulpenfrevel" und der Dialog „Die Physiker von Syrakus" sind Leistungen eines geistvollen Könners. Außer formschönen Gedichten „Wie Sturm und Klage" veröffentlichte Rolf Lauckner mehrere moderne Dramen, unter denen das durch Sicherheit der Charakteristik ausgezeich-

nete Drama eines von seinem Dämon Genarrten („Der Sturz des Apostel Paulus") und „Christa die Tante" durch psychologisch scharfe Beobachtung und dramatisches Geschick ebenso wie „Wahnschaffe" hervorragen. Erzählungen wie „Die Heimsuchung" und Verse („Der Mensch", „Die Insel", „Stadium") haben die Aufmerksamkeit auf den jungen Potsdamer Hermann Kasack (geb. 1896) gelenkt, der sich mit dem Versdrama „Die Schwester", dem „Schönen Fräulein" und „dem dramatischen Ereignis die tragische Sendung" als origineller Bühnendichter erwiesen. — Viel bekannter sind die beiden letzten Dichter geworden, die zum Schluß aus der Gruppe ungezählter Mitstrebender, der Dietzenschmidt, Curt Corinth, Paul Dunsen, Friedrich Wolf, Alfred Nagel, Erich Mosse, Edwin Krutina, Karl Aloys Schenzinger, Wilhelm Stücklen, Lothar Schreyer, Friedrich Koffka, Walter Eidlitz herausgehoben werden sollen: denen politische Prozesse zu noch größerer Beachtung verholfen haben als deren nur in bestimmten politischen Gesellschaftsschichten, allerdings dort wegen der darin zum Ausdruck gebrachten Gesinnung mit Übermaß gefeierten, den Durchschnitt doch kaum überragenden Stücke: Carl Einstein, der neben Studien über Negerplastik Novellen und den von Ernst Stadler hochgepriesenen Roman „Bebuquin oder die Dilettanten des Wunders", sowie die inzwischen „wegen Gotteslästerung" verbotenen zwanzig Szenen „Die schlimme Botschaft" verfaßt, und Ernst Toller, der „Die Wandlung", „Den Tag des Proletariats", „Masse Mensch", die „Ludditen" trotz seiner Gefangenschaft zur Aufführung zu bringen vermocht hat.

58. Erzählkunst

1. Die sozialen Großstadtromane der naturalistischen Erzähler waren nicht von dauerndem Werte. Als einer der besten ragte nach dem Vorgang des geistreichen Spötters („Nach berühmten Mustern") Fritz Mauthner (geb. 1849), der in „Berlin W" eine satirisch beleuchtete, von guter Beobachtung zeugende Romantrilogie bot, in dem „Letzten Deutschen von Blatna" eine ergreifende Erzählung aus seiner böhmischen Heimat gab und seine dichterische Laufbahn mit dem „Letzten Tod des Gautama Buddha" abschloß, Max Kretzers (übrigens nicht rein naturalistischer) „Meister Timpe" hervor, der den Untergang des kleinen Handwerks durch den Maschinen-Großbetrieb schildert. In „Sonderbare Schwärmer" tritt Spielhagen auf, von dem er ebenso gelernt hat wie von Dickens. „Bergpredigt", „Millionenbauer" und das „Gesicht Christi" sind seine besten Romane. Unter der Einwirkung Zolas und unter Benutzung der wertvollen Errungenschaften des Naturalismus (z. B. der scharfen Zeichnung der Einzelzüge und des Milieus mit seiner eigenartigen Atmosphäre; Ton- und Wortechtheit des Gesprächs, Aufgabe der alten Romansprache) versuchten einige Dichter, in Standesromanen die Betätigung und Entwicklung

einer Bevölkerungsschicht durch die Darstellung der Talen und Geschicke einzelner Vertreter zu schildern. Zu den Erzählern dieses sozialen Realismus, der sich von naturalistischer Kunstlehre und Tendenz frei hielt und von warmer Liebe zum Volk beseelt war, gehörte der frühverstorbene Lausitzer Wilhelm von **Polenz** (1861—1903). Hatte Kretzer im „Meister Timpe" den Untergang des Kleingewerbes durch die neuen wirtschaftlichen Verhältnisse dargestellt, so zeichnete Polenz in seinem Büttnerbauern (1895) in einem Einzelschicksal ein typisches Zeitbild von der Vernichtung des Kleinbauerntums durch die neue Zeit. Stufenweise und folgerichtig versinkt ein Lausitzer Bauer infolge der wirtschaftlichen Umwälzungen und seiner Wesenseigenschaften. Er sträubt sich starrsinnig gegen die neuen Verhältnisse, kann im veränderten Wirtschaftsleben seinen Hof nicht halten, verweigert trotzig, sich durch Verkauf zu retten, fällt Wucherern in die Hände und erhängt sich verzweifelnd im Anblick seiner früheren Felder an einem blühenden Kirschbaum; seine Kinder verkommen in der Großstadt. Kraftvoll ist die Charakterzeichnung des Bauern, unvergeßlich sind Einzelszenen (Versteigerung, Selbstmord), echt ist die eigentümliche Atmosphäre von Stadt und Land getroffen. Ausgeglichener in der Darstellung war der Adelsroman Der Grabenhäger, der die Entwicklung eines früheren Offiziers zum tüchtigen Großgrundbesitzer schildert. Der idealistische Roman ist stark erziehlicher Art. Er richtet sich gegen die Klassenselbstsucht der adligen Grundbesitzer und lehrt, daß der Besitz ein Kulturamt und das soziale Fühlen eine Pflicht sei. Wie diese Romane Kulturbilder aus Ostelbien sind, so gewähren „Im Gottesländchen", „Die von Kelles" und „Kurländische Geschichten" des Kurländers Theodor Hermann Pantenius (1843—1916) Einblick in seine baltische Heimat, die er uns in der liebenswürdigen Selbstbiographie „Aus meinen Jugendjahren" ebenso anschaulich schildert, wie sein jüngerer Landsmann Carl Worms (geb. 1854) in den „Stillen im Lande", „Erdkinder" u. a. Diese Erzähler betätigen sich auf dem Gebiete der „Heimatkunst".

Heimatkunst gab es in der deutschen Dichtung seit dem Meier Helmbrecht, seit Voß, Maler Müller und Hebel. Ihr gehörten Gotthelf, Alexis, Storm, Ludwig, Keller, Reuter, Spielhagen, Pichler, Anzengruber, Rosegger, M. v. Ebner-Eschenbach und manche kleinere Talente mit Volks- und Dorfgeschichten an, ihr sind selbst Dramen von Hauptmann, Halbe und Schönherr zuzuzählen. Aber erst um 1900 wurde sie mit ihrem Namen belegt.

Vertreter der Heimatkunst. — Tüchtige Talente erstanden der Heimatdichtung in Holstein. Timm Kröger schilderte in seinen Bauerngeschichten die holsteinische Niederung und die darin erwachsenden Menschen (Leute eigener Art, Aus alter Truhe) und behandelte in seiner besten

Novelle „Um den Wegzoll" das bäuerliche Festhalten am Recht; Charlotte Niese zeichnete Zustands- und Charakterbilder aus dem alten Schleswig-Holstein (Aus dänischer Zeit, bes. „Mamsell van Ehren"), Adolf Bartels, der fleißige, aber einseitig nationalistische Literarhistoriker aus Hebbels Geburtsort, der auch eine dramatische Luther-Trilogie geschaffen, stellte im Roman „Die Dithmarscher", dem ein gleichwertiger historischer Roman „Dietrich Sebrandt" folgte, die heldenhafte Vergangenheit seines Heimatlandes dar; Gustav Frenssen, ein sittlich-erziehlicher, aber nicht zu einheitlichen Kunstwerken gelangender Volksschriftsteller, schrieb im erfolgreichen „Jörn Uhl" die bodenständige Erziehungsgeschichte eines bildungsuchenden Bauernburschen (darin die packende impressionistische Schilderung der Schlacht bei Gravelotte); nachdem er mit „Hilligenlei" die theologische Kritik herausgefordert hatte, bot der einst sehr überschätzte und nach Meyrinks Parodie sehr unterschätzte Unterhaltungsschriftsteller in „Peter Moors Fahrt nach Südwest" ein feines Buch, das viel höher greift als der Kriegsroman „Die Brüder". Die Halligen fanden ihren Dichter in Wilhelm Lobsien; Ottomar Enking aus Kiel stellte kleinstädtisches Schifferleben dar (Familie P. C. Behm, Wie Truges seine Mutter suchte). Helene Voigt-Diederichs gab „Schleswig-Holsteiner Landsleute", „Leben ohne Lärmen", „Nur ein Gleichnis" und den Roman aus dem niedersächsischen Volksleben „Dreiviertelstund vor Tag". Ilse Frapan schilderte das Hamburger Leben; der liebenswerte Karl Söhle schrieb wie Diedrich Speckmann (z. B. „Heidehof Lohe", „Der Anerbe" u. a.) Geschichten aus der Lüneburger Heide, die zugleich Zeugnisse seiner Musikbegeisterung waren (Musikantengeschichten; auch die köstliche Novelle „Seb. Bach in Arnstadt"); Lulu v. Strauß und Torney gehört durch geschichtliche Erzählungen aus Westfalen, der Niedersachse Heinrich Sohnrey durch „Friedesinchens Lebenslauf" und seine Walddorfgeschichten „Die Leute aus der Lindenhütte" der Heimatkunst an. Nach ihrem Heldentode erlangten große Berühmtheit der von westphälischen Eltern stammende Hermann Löns (1866—1914), der sich durch Jagd-, Tier- und Heideschilderungen bekannt gemacht und neben dem Tierbuch „Mümmelmann" die vortrefflichen Romane „Der letzte Hausbur" und „Der Werwolf" geschaffen hatte, und der von der Insel Finkenwerder bei Hamburg stammende, in der Seeschlacht am Skagerrak gefallene Hans Kinau (1880—1916), der sich Gorch Fock nannte und unter zahlreichen Fischergeschichten den Roman „Seefahrt ist not" hinterlassen hat.

Die Gräfin Valesca Bethusy-Huc, die unter dem Pseudonym Moritz v. Reichenbach schreibt, gab „Oberschlesische Dorfgeschichten", der Spreewälder Max Bittrich und der Masure Fritz Skowronnek schilderten ihre Heimat; die Schwäbinnen Auguste Supper und Anna Schieber gingen auf der Bahn von Ottilie Wildermuth. Das Rheinland fand seine Heimatdichter in Joseph Lauff (Kärrekiek) und Rudolf Herzog („Die Wiskottens": Roman aus der Wuppertaler Industrie, dem der Krupp-Roman „Die Stoltenkamps und ihre Frauen" im Kriege folgte), Hessen in Holzamer (Peter Nockler), Schwaben in den Brüdern Weitbrecht und in Hermine Villinger, Baden in Heinrich Hansjakob. Dieser kernige, lehrhaft-sittlich gerichtete und der neuen Kultur abgeneigte Volksschriftsteller wußte Gestalten aus dem Volksleben am Schwarzwald trefflich zu zeichnen, größere Erzählungen aber nicht künstlerisch zu formen (Lies: Der Vogt auf Mühlstein). Der Badener Anton Fendrich schuf den Roman „Emil

Himmelheber". Der Elsässer Fritz Lienhard, neben Bartels der Vorkämpfer der Heimatdichtung, gab im „Oberlin" einen Kultur- und Entwickelungsroman aus dem Elsaß zur Zeit der französischen Revolution, nachdem er vorher schon „Lieder eines Elsässers" und „Wasgaufahrten" veröffentlicht hatte; nach dem Kriege erschien der Roman „Westmark", der neben seinen Gedichten zu seinen besten Schöpfungen gehört; in Schlesien traten Robert Kurpiun („Der Mutter Blut", „Das schwarze Weib") und Paul Keller als Heimatdichter hervor (Waldwinter, Ferien vom Ich, In fremden Spiegeln).

Der größte Vertreter der Schweizer Heimatdichtung ist neben Jakob Christoph Heer (geb. 1859) Ernst Zahn (geb. 1867). Mit allen Fasern in seiner heimatlichen Bergwelt wurzelnd, von sittlicher Lebensanschauung erfüllt, schilderte er in seinen Romanen (Albon Indergand, Die Clari-Marie, Lukas Hochstrassers Haus) und in seinen künstlerisch noch höher stehenden Novellen (Sammlungen: Helden des Alltags, Firnwind) die Geschicke einfacher oder rührender, starrer oder heldenhaft starker, trotz ihrer Alltäglichkeit unvergeßlicher Gestalten. Er wurde in der Schilderung der Natur und der äußeren Schicksale immer zurückhaltender und feiner, in der Darstellung des Seelenlebens immer eindringlicher und objektiver, im Stil immer knapper. Meisterwerke der Erzählkunst sind Novellen wie: Verena Nadler, Die stillen Gewalten, Keine Brücke, Die Mutter. — Jüngere Schweizer sind Carl Albr. Bernouilli und Heinrich Federer („Unser Herrgott und die Schweizer"), Jakob Schaffner („Erlhöferin"), Robert Walser und Paul Ilg („Das Menschlein Mathias"; „Der starke Mann", ein gegen das Preußentum gerichteter Kriegsroman; schon älter sind „Lebensdrang", „Landstörtzer", „Brüder Moor").

In der Heimat wurzelt auch die Erzählerkunst von Clara Viebig und Helene Böhlau. Clara Viebig aus Trier führte in der Novellensammlung „Kinder der Eifel" (die besten: Am Totenmaar, Die Schuldige) der Dichtung die einsame und schwermütige Eifellandschaft mit ihren herben Menschen als neues Stoffgebiet zu. Über die realistische Heimaterzählung strebte sie hinaus zum Zeitroman. Ihr gelangen „Die Wacht am Rhein" (Düsseldorfer Familiengeschichte mit dem Hintergrund der Rheinlande 1830—70), „Das schlafende Heer" (deutsch-polnische Gegenwartskämpfe in der Ostmark) und „Die vor den Toren" (Untergang der Tempelhofer Bauern durch das Anwachsen Berlins seit 1871). Clara Viebig vermag auch besonders in den Novellen „Die heilige Einfalt" und „Heimat", sowie den Romanen „Das tägliche Brot", „Töchter der Hekuba" und „Das rote Meer" das Milieu mit seiner eigenartigen Atmosphäre und die daraus erwachsenen Menschen mit ihren Urtrieben und Leidenschaften objektiv und unverhüllt darzustellen; ihre kraftvolle Sprache nimmt die Mundart zu Hilfe. Helene Böhlau aus Weimar wurde durch die liebenswürdigen „Ratsmädelgeschichten" bekannt, sonnige Erinnerungen an zwei urgesunde, übermütige Schwestern und an allerhand prächtige und wunderliche Gestalten aus dem bürgerlichen Weimar der Goethischen Zeit. Bedeutender war ihr realistischer Gegenwartsroman

„Der Rangierbahnhof", die Tragödie der Künstlerin, die mit glühendem Ehrgeiz ihr künstlerisches Ziel verfolgt, darüber sich in ihrer Umgebung nicht zurechtfindet, Ehe- und Mutterglück mißachtet und an ihrer verzehrenden Leidenschaft früh zugrunde geht. Der Titel ist Symbol für das Leben der vielgeschäftigen Künstlerfamilie, die nie etwas Abgeschlossenes erreicht. In Helene Böhlaus schlimmen Tendenzromanen trat der Gebrauch aufdringlicher Symbole noch störender hervor, dann erhob sich die Dichterin wieder durch die Rückkehr nach Altweimar (Die Kristallkugel) und durch den Roman „Das Haus zur Flamm", der Liebe zur Wahrheit und Weisheit ausströmt, selbstlose Mütterlichkeit preist, aber von künstlerischen Mängeln (z. B. romantische Voraussetzungen) nicht frei ist.

2. Seelische Verfeinerung zeigten die Romane des kurländischen Grafen Eduard Keyserling (1858—1918) und des Fürther Jakob Wassermann (geb. 1873). Nach einigen naturalistischen Romanen wie „Die dritte Stiege" und nach der Tragödie eines durch die Schuld seiner Stiefmutter geopferten Mädchens („Ein Frühlingsopfer") fand Keyserling erst den nüancierten Stil innerer Läuterung, der an Bang oder Jacobsen erinnern mag und doch ureigenster Besitz dieses größten Meisters musikalischer Prosa ist. Außer „Beate und Mareile" und dem letzten Werk „Die Fürstin" verdient der Roman des Verlassenseins mit seinem lyrischen Skeptizismus „Dumala" genannt zu werden. Während Keyserling den wehmütig lächelnden Heroismus des Unterliegens zeigt, läßt Wassermann die schmerzensreiche Sehnsucht nach neuen Menschen und neuem Leben, den Willen zur Lösung von Problemen erkennen. Er versteht gut zu schildern. Er strebt Dostojewski nach, ohne ihn zu erreichen. „Christian Wahnschaffe" ist wohl sein bester, „Geschichte der jungen Renate Fuchs" sein bekanntester, „Juden von Zirndorf" sein erster und verheißungsvollster Roman. Wichtig sind auch die beiden Schriften „Die Kunst der Erzählung" und „Mein Weg als Deutscher und Jude". Mit seinem Erstlingswerk regte er viele Dichter zur Darstellung jüdischen Lebens an, unter denen Georg Hermann und Auguste Hauschner („Die Familie Lowositz"), M. Brod und G. Meyrink zu nennen sind. — Adel wie Keyserling, neue Menschen wie Wassermann sucht auch der von Nietzsche herkommende Kurt Martens (geb. 1870), der einige stilvolle Romane wie „Vollendung" und „Kreislauf der Liebe" sowie die Autobiographie „Schonungslose Lebenschronik" und „Die deutsche Literatur unserer Zeit" geschrieben hat.

Der Lübecker Thomas **Mann** erwies sich als meisterhafter Gesellschaftsschilderer im Roman Die Buddenbrooks, der den inneren und äußeren, sich durch vier Geschlechter hinziehenden Verfall einer lübeckischen Patrizierfamilie erzählt. Zu Anfang steht das Kaufmanns-

geschlecht in Reichtum und Glanz da, allmählich ändern sich die körperliche und geistige Eigenart und die Vermögensverhältnisse der Familie, der Zeitgeist und die gesellschaftlichen Zustände. Wie die Glieder einer Kette ziehen mit unerbittlicher Notwendigkeit die einzelnen Stufen des Verfalls einander nach, bis vom ehemals reichen und gesunden Patriziergeschlecht ein frühreifer, todgeweihter Schulknabe übrig bleibt. Dieser Verlauf zieht in einzelnen familiengeschichtlich wichtigen Situationen an uns vorüber. Er ist dargestellt in einer kühl sachlichen und doch fein abgetönten Sprache und mit einer Kunst der Milieuschilderung, die alle Einzelheiten von Farbe und Atmosphäre der Umwelt fühlbar zu machen weiß. Unter seinen Novellen verdienen außer den Erstlingen „Der kleine Herr Friedemann" noch der virtuos behandelte „Tod in Venedig" Erwähnung. In seinen „Betrachtungen eines Unpolitischen" nimmt er Stellung gegen Demokratie und „Zivilisationsliteraten". — Eine verinnerlichte Erzählkunst, die die Niederungen des Daseins ohne krassen Naturalismus darzustellen und durch warme Menschenliebe und geläuterte sittliche Weltanschauung zu verklären weiß, übte Wilhelm Speck in seinem Roman „Zwei Seelen". Ein Zuchthäusler erzählt seine Geschichte: wie in ihm von Anfang an Gut und Böse um die Herrschaft rangen, wie er zum Dieb und Mörder herabsank, unter der Last seiner Verbrechen kein Leben reinen Glückes führen konnte und, um der Zerrissenheit ein Ende zu machen, sich freiwillig der irdischen Gerechtigkeit stellte und nun sein Leben hinter den Mauern des Zuchthauses beschließt. Von Selbstüberwindung erzählt Specks Rahmennovelle „Ein Quartett-Finale", die zarte und keusche Seelengeschichte eines Weibes, das der Pflicht des Ausharrens beim älteren Gatten getreu bleibt. Friedrich Huch († 1913) gab seine feinsten und innerlichsten Erzählungen, wenn er das Leben der Kinderseelen schilderte (Geschwister, Mao), sein bester Roman ist aber „Pitt und Fox, die Liebeswege der Brüder Sintrup"; auch der Schwabe Hermann Hesse zeichnete mit Vorliebe das Seelenleben der Kindheit (Erzählung „Meine Kindheit", Novellen „Diesseits" und „Der Heumond", Roman „Unterm Rad"). Hesse, ein lyrischer, durch Gemütswärme, stimmungsvolle Naturschilderungen und schöne Sprache erfreuender Erzähler, erntete seinen größten Erfolg mit dem Roman „Peter Camenzind", der Entwicklungsgeschichte eines Schweizer Bauernburschen, der nach längerer Weltreise in der Heimat Beruf und Ruhe findet. Nach ihm verdienen in einigem Abstand seine Landsleute Emil Strauß (geb. 1866), der „Engelwirt" und „Kreuzungen" schrieb und mit „Freund Hein" (1902) den Reigen ungezählter tragischer Schulgeschichten eröffnete, und Ludwig Finckh Erwähnung, dessen Romane „Rosendoktor" und „Rapunzel" schnell beliebt wurden. Ein tüchtiger Vertreter des Geschichtsromans ist August Sperl,

der in den „Söhnen des Herrn Budiwoj" den Untergang des deutschen Dynastengeschlechts der Witigonen im Kampfe mit dem böhmischen Tschechentum schilderte. Der edle Vorkämpfer des Deutschtums, Zawisch, scheitert, da Rudolf von Habsburg, der Krämer auf dem Königsthron, aus politischen Gründen die Tschechen unterstützt. Der Österreicher Rudolf Hans Bartsch erreichte in den geschichtlichen Novellen „Vom sterbenden Rokoko", die die leichtlebige Pariser Gesellschaft zu Beginn der Revolution vorführen, die Höhe seiner Erzählkunst, nachdem er sich durch den reizvollen, aber zerfließenden Grazer Roman „Zwölf aus der Steiermark" einen Namen gemacht hatte. Paul Schreckenbach (geb. 1866) schrieb volkstümliche Geschichtsromane wie den „Bösen Baron v. Krosigk", der 1806 spielt, den „Getreuen Kleist" (aus der Zeit Friedrichs d. Gr.), den „König von Rottenburg" und „Wildfüer", der im alten Hildesheim lokalisiert ist. Höher griffen Erwin Guido Kolbenheyer (geb. 1878 zu Budapest), der uns den Spinozaroman „Amor Dei" und „Die Kindheit des Parazelsus" schenkte und Walter v. Molo (geb. 1880), der sowohl Schiller als auch Friedrich den Großen in weitverbreiteten Romanen behandelte. Von Bismarckromanen mögen die von Karl Hans Strobl (geb. 1877) und von Karl Bleibtreu genannt werden, welch letzterem auch in diesem Werke nicht das große Kunstwerk gelungen sein dürfte, auf das seine Anhänger seit seiner Broschüre „Die Revolution der Literatur" (1886) vergeblich gewartet haben.

3. Auf dem Gebiet der geschichtlichen Erzählung betätigten sich auch die hervorragendsten Erzählerinnen der Gegenwart. Die künstlerisch hochbegabte Isolde **Kurz** aus Stuttgart (Tochter von Hermann Kurz, geb. 1853), die sich an unseren besten Novellisten schulte und lange in Florenz lebte, machte in den „Florentiner Novellen" die Gestalten und das humanistische, künstlerische, soziale und religiöse Leben des Florenz der Renaissancezeit lebendig (bes. „Die Vermählung der Toten", die auch ein Beispiel für die Vorliebe für düstere Stoffe ist), zeichnete mit höchster realistischer Kunst in den „Italienischen Erzählungen" das italienische Volksleben der Gegenwart mit seinen eigenartig südländischen, naturhaft leidenschaftlichen Menschen und schilderte den märchenhaften Glanz, den Venedig für einen kranken und selig sterbenden deutschen Jüngling besitzt, in der Novelle „Genesung". Aus der späteren Novellensammlung „Lebensfluten" ist die stimmungskräftige tragische Geschichte eines Liebespaares „Den Strom hinunter" hervorzuheben; von den Gedichten der Isolde Kurz, die Weltanschauung oder lyrische Stimmung in vollendeter Form aussprechen, seien die wundervollen Totenklagen der Reihe „Asphodill" genannt. Wichtig ist auch ihre die württembergische Heimat gut malende Selbstbiographie „Aus meinem Jugendland". — Die Braunschweigerin Ricarda **Huch** (geb. 1864), die nach der Schulung an

den Romantikern, an Keller und C. F. Meyer zur Selbständigkeit heranwuchs, gab gleichfalls streng geformte Gedichte, erwies sich aber eigener in der Darstellung und reicher an lyrischer Stimmung im Roman. Ihr Meisterwerk waren die feingegliederten, ganz in Schönheit getauchten Erinnerungen von Ludolf Ursleu. Ludolf Ursleu, der Sohn eines Hamburger Kaufmannshauses, hat nach kurzem Weltleben verzichten gelernt und in der Abgeschlossenheit eines schweizerischen Klosters Ruhe gefunden. Rückschauend erzählt er die schicksalsreiche Geschichte und den Niedergang seiner Familie und besonders die unselige Liebe zwischen seiner liebreizenden Schwester Galeide und seinem Vetter Ezard. Die Darstellung ist von Keller beeinflußt (z. B. in der Einfügung abgeschlossener Episoden), die Leidenschaft ist gemildert, das Leben durch die Erinnerung verklärt und in fein romantischer Art stilisiert, realistische Schilderung, besonders des Häßlichen, ist vermieden, und die weich rhythmische, ganz individuelle Sprache findet herrliche Gleichnisse und Bilder. Zur romantisch-ästhetischen Lebensanschauung des „Ludolf Ursleu" trat das soziale Fühlen der Neuzeit in den „Lebensskizzen" Aus der Triumphgasse. Das Buch fügt eine Reihe Novellen zusammen, die eine Fülle von Gestalten, Existenzen und Schicksalen aus dem Armenviertel einer Römerstadt (Triest?), besonders die Familie der alten Farfalla, schildern. Düstere Bilder von Elend und Verbrechen enthüllen sich uns, das Gräßliche wird mit eherner Ruhe wie etwas Natürliches dargestellt, aber auch vom Hoffen und Sehnen der Ärmsten weiß das Buch (im Krüppel Riccardo) zu berichten, und es umkleidet das Geschehen mit einem verklärenden romantischen Schleier und mit dem Zauber einer bilderreichen lyrischen Sprache. Neuerdings strebte Ricarda Huch nach einem neuen Stil für den geschichtlichen Roman (zwei Romane von Garibaldi, Der große Krieg in Deutschland). Ihrer Vorliebe für die Romantik hat sie schon früher durch zwei wissenschaftliche Bücher (Blütezeit der Romantik, Ausbreitung und Verfall der Romantik) Ausdruck gegeben, denen „Wallensteins Charakter" und „Luthers Glaube" als interessante Studien gefolgt sind. — Die Wienerin Enrica von **Handel-Mazzetti** (geb. 1871) wählte die Stoffe ihrer geschichtlichen Romane aus den Glaubenskämpfen zwischen Evangelischen und Katholiken, besonders aus der österreichischen Gegenreformation. In „Meinrad Helmpergers denkwürdiges Jahr" wird ein evangelischer Knabe durch die schlichte Herzensfrömmigkeit und hingebende Liebe eines Mönches und — unter Umbiegung des geradlinigen Ganges der Handlung — durch die grausige Tortur, die die unduldsame lutherische Geistlichkeit Berlins über seinen atheistischen Vater verhängt, dem katholischen Glauben gewonnen. Im bedeutendsten Roman Jesse und Maria, der 1658 im Donaulande spielt, wurde der Gegensatz der Bekenntnisse am tragischen Kampf des

protestantischen Ritters Jesse von Völderndorff mit der katholischen Försterin Maria Schinnagel dargestellt. Beide gehen in ihrem Glaubenseifer zu weit. Jesse versucht den Gläubigen ein Marienbild abzulocken, Maria zeigt ihn an, wird Urheberin seiner Hinrichtung, vernichtet sich aber dadurch selber. Der Roman zeigt alle Vorzüge der Erzählkunst der Handel-Mazzetti: die greifbar anschauliche Menschengestaltung und Situationsschilderung, die Fähigkeit zur Schöpfung idyllischer wie grausiger Szenen, den kraftvollen Aufbau und die sichere Beherrschung von Zeitfarbe und mundartlich gefärbter, altertümelnder Sprache. Noch mehr als in „Jesse und Maria" finden sich im kleineren Kulturbilde „Die arme Margaret" die Gegner in reiner Menschlichkeit zusammen. Die lutherische Witwe Margaret zu Steyr wird der soldatischen Zwangsbekehrung unterworfen. Ihr Peiniger will sich an ihr vergehen, wird aber durch die Heilige umgewandelt und büßt seine Schuld mit dem Tode. Margaret, die Verkörperung fast übermenschlich verzeihender Güte, bringt dem gerichteten Leutnant das Skapulier, das ihm den Himmel erschließt, und der Leutnant stirbt in ihren Armen. Meisterhafte Gestaltenzeichnung ist auch der Vorzug der Erzählungen „Stephana Schwertner", „Ilko Smutniak" und des „Deutschen Helden".

Im Anschluß hieran können zahlreiche Unterhaltungsschriftsteller genannt werden wie Wilhelm Hegeler und Felix Holländer, Georg Hirschfeld und Georg v. d. Gabelentz, Hans und Fedor v. Zobeltitz („Die Junker"), Georg v. Ompteda und Rudolf Stratz („Das deutsche Wunder" eröffnete eine Serie von Kriegsromanen; sein bester Roman ist aber „Der weiße Tod"), Stefan Großmann („Die Partei"), Gabriele Reuter und Paul Robran („Das große Schweigen"), Sophie Hoechstetter und die amüsante Alice Berendt, Artur Brausewetter („Wer die Heimat liebt wie du"), Max Geißler („Nach Rußland wollen wir reiten" ist ein guter Kriegsroman, dem der Halligroman „Inseln im Winde" und die mit Anregungen zur Innenkolonisation verknüpften „Moordorf" und „Erlkönig" sowie ausgezeichnete Erzgebirgserzählungen vorangingen), Heinrich Lilienfein („Die große Stille"), sogar der alte Richard Voß, der am Ende des Weltkrieges vor seinem Tode eine Selbstbiographie (Aus einem „phantastischen Leben") beendet hatte, legte neben „Zwei Menschen" Kriegsromane vor („Die Erlösung"), Max Jungnickel („Lachendes Soldatenbuch"), Ilse von Stach, Fritz Lau und der gefallene August Seemann.

Höher steht Albrecht Schaeffer („Gudula", „Helianth") und auch wohl Horst Schöttler („Zwischen zwei Kriegen"). Mit einer stimmungsreichen Erzählung „Nester und Li" führte sich Bernhard Kellermann (geb. 1879 in Fürth) in die Literatur ein, der nach dem „Meer" den vielgelesenen Sensationsroman „Der Tunnel" verfaßte, nach dem der Revolutionsroman „Der 9. November" eine große Enttäuschung bereitete. Bruno Frank (geb. 1887 in Stuttgart), der auch Gedichte („Die Kelter") und Dramen geschrieben, zeigte mit dem Roman „Die Fürstin"

scharfe Beobachtung der Gesellschaft. — Das liebliche Märchen „Biene Maja" machte den Dichter des „Anjekind", in welchem Roman die Liebe eines Vaters ergreifend dargestellt wird, den Holsteiner Waldemar Bonsels (geb. 1881) schnell zu dem berühmtesten Schriftsteller unserer Tage. „Indienfahrt" und „Menschenwege" haben sehr hohe Auflagen erlebt. Alfons Paquet, der chinesische Erlebnisse („Li") und „Erzählungen an Bord" herausgab, erreichte ebensowenig Bonsels Erfolge wie der Brasilienfahrer Norbert Jacques, der mit der Robinsonade „Piraths Insel" und dem Roman „Hafen" sozial wirkende Menschen belebt und der gute Reiseberichte („Heiße Städte", „Südsee") verfaßte. Der Rheinländer Josef Ponten erinnert mit seinem Vorkriegsroman „Der babylonische Turm" an Thomas Mann. Durch den Pestalozziroman „Der Lebenstag eines Menschenfreundes" erwarb sich der hessische Anekdotenerzähler Wilhelm Schäfer viele Freunde, denen er seine „Erzählenden Schriften" in mehreren Bänden sammeln durfte. Die jüngste Generation verehrt neben Wedekind, „als den Schöpfer einer geistentsprossenen Welt, Vernichter abgelebter, Vorkämpfer größerer Menschheit" (Kurt Pinthus) den älteren Bruder von Thomas, den 1871 geborenen Heinrich **Mann**, der „Das junge Geschlecht" der Zwanzigjährigen mit einer vielbesprochenen Anrede („Verlaßt Euch nicht auf große Männer, so entgeht Ihr den Katastrophen. Verehrt niemand, verachtet niemand") begrüßt hat. „Eure Pflicht ist der Geist, die Durchdringung der Welt mit Geist, der Staat als Gebilde der Erkenntnis, das Volk angeschaut mit dem Wissen um die Seele, und das Leben selbst erfüllt mit jener leichten Luft, die durch die schönen Werke des Geistes weht. Dies aber ist Glück. Eure Pflicht, Zwanzigjährige, wird das Glück sein." Mit dem namentlich Journalisten- und Finanzkreise karikierenden Roman „Im Schlaraffenland" (1900), der „Jagd nach Liebe" und dem Schulroman „Professor Unrat" beginnt der von Maupassant, Bourget, d'Annunzio und vielen andern beeinflußte Dichter zu wirken. „Die Göttinnen oder die drei Romane der Herzogin von Assy" verkörpern das nach Diana, Minerva und Venus gezeichnete Frauenideal dieses Rauschkünstlers, die Romane „Zwischen den Rassen" und „Die kleine Stadt" — die drei Schöpfungen sind nach Italien verlegt — geben Sittenbilder aus der Zeit vor dem Kriege. Politische Ziele zeigen „Die Armen" und „Der Untertan". Von den Dramen verdient neben dem Revolutionsstück „Madame Legros" vor allem der „Weg zur Macht" größte Beachtung, in dem Napoleon vor dem Aufstand des 13. Vendémiaire auftritt. Auch hier ist Mann der Dichter der Demokratie. Künstlerisch am wertvollsten sind seine feinstilisierten Novellen („Flöten und Dolche"). Allerdings ist ihm, der „im Roman den Expressionismus technisch aufs vollkommenste vorweggenommen habe", auch aus den Reihen der Expressionisten (Edschmid, Huebner) schon eine deutliche Kritik

entgegengeklungen. Man anerkennt den Gesellschaftskritiker, vermißt aber die Ewigkeitseinstellung des Dichters und die Objektivität der Heiterkeit ebenso wie die Lösungen des Erbarmens und der Liebe, welche der Ethiker zu bieten hat. Aber in den Riesenauflagen, die seine Bücher trotz aller Preissteigerungen erleben, charakterisieren sich die Menschen der Gegenwart; denn nicht spiegelt sich eine Zeit in den Büchern, die sie hervorbringt, sondern in denen, welche sie liest und kauft. Und daher ist es nötig für den, welcher die deutsche Literatur unserer gärenden Zeit kennen lernen will, zu den Novellen von Sternheim, den Romanen von Gustav Meyrink und Max Brod („Tycho Brahes Weg zu Gott"), den Schriften von Gottfried Benn („Gehirne"), dem „Taifun" von Hermann Essig (1878—1918), dessen Lustspiele („Frauenmut", „Glückskuh", „Schweineprieſter") trotz aller Reklame sich nicht durchzusetzen vermochten, den Büchern des zwischen den Rassen kämpfenden Elsässers René Schickele (neben den Gedichten „Weiß und Rot" die Romane „Benkal, der Frauentröster", „Der Fremde" und „Meine Freundin Lo"), und ganz besonders den Werken von Kasimir Edschmid und Alfred Döblin zu greifen, wie er die Lyrik von Werfel und Däubler und Becher, das Drama der Sternheim und v. Unruh, der Kaiser, Barlach, Kornfeld und Hasenclever kennen muß.

Kasimir Edschmid, wie sich der Darmstädter Oberlehrersohn Eduard Schmid (geb. 1890) nennt, kommt von Nietzsche und Sternheim, den er aber bald überwunden, und gilt mit seinem weiten Blick für alle Probleme des Abendlandes, mit seinem Haß auf Festgewordenes, Abhängigkeit und eingefressenen Begriff, mit seiner Bereitschaft zur Bejahung alles Lebendigen und seiner schöpferischen Elementarkraft für eins der stringentesten Talente der neuesten Zeit. Mit der Novellensammlung „Die sechs Mündungen" erregte er 1915 berechtigtes Aufsehen. Die Novellen strömen von verschiedenen Seiten in den unendlichen Dreiklang unserer endlichsten Sensationen: des Verzichtes, der tiefen Trauer und des grenzenlosen Todes. So erklärt sich der Titel. Eigenartig in einem ebenso leidenschaftlich bekämpften wie gefeierten Stil und Charakteristik gelten sie als ein typisches Buch der neuen Richtung, für die sein Dichter ja auch als einer der ersten theoretisch eingetreten ist mit zwei Vorträgen, die später in dem wichtigen Büchlein „Über den Expressionismus in der Literatur und die neue Dichtung" vereinigt wurden. Nachdem Edschmid dann die aus Visionen strömende Buntheit neuer Novellen veröffentlicht hatte („Das rasende Leben", „Timur", „Frauen", „Die Fürstin"), gab er mit den „Achatenen Kugeln" den expressionistischen Roman, von dem C. Sternheim an den Verfasser schreibt: „Ihre Sprache ist stellenweise zum Weinen schön." Durch zwei kritische Werke „Die doppelköpfige Nymphe" und „Das Bücherdekameron", das sich wie ein spannender Roman liest und eine glänzende unbestechliche Kritik der modernen Gesellschaft und ihrer Kunst ist, hat er sich als einer unserer souveränsten Essayisten bewährt. — Aus Weisheit und Intuition konnte nach der „Ermordung einer Butterblume" Alfred Döblin (geb. 1878) „Die drei Sprünge des Wang-lun" schaffen, einen visionären Rebellenroman in dem China des dumpf-religiösen Instinktes, denen die Erzählungen „Die

Lobensteiner reisen nach Böhmen" (darin der „Kaplan"), der Lumpenroman „Wadzeks Kampf mit der Dampfturbine" und der noch mehr enttäuschende „Schwarze Vorhang" folgten. Das siebzehnte Jahrhundert vermochte er dann in einem gewaltigen Romangemälde zu beleben, dessen schier unübersehbare Gedankenfülle der Titelheld „Wallenstein" überragt.

Nachdem Arnold Ulitz (geb. 1888) mit der „Vergessenen Wohnung" und der „Narrenkarosse" sich als eigenartigen Novellisten eingeführt hatte, holte er zu dem Roman „Ararat" aus, in dem er den Untergang Europas durch den russischen Bolschewismus in grandiosen Bildern zur Darstellung brachte. Durch das Labyrinth der deutschen Romandichtung von heute führt uns Max Krell (geb. 1887), der vielversprechende Novellen „Das Meer", „Entführung" und den bewegten Tänzerinroman „Die Maringotte" geschrieben, mit dem gut orientierenden, glänzend geschriebenen Büchlein „Über neue Prosa" und dem glücklichen Auswahlbande „Die Entfaltung, Novellen an die Zeit". Hier treten uns außer den genannten mit bezeichnenden Proben ihres Könnens entgegen Paul Adler, Franz Kafka und Gottfried Benn, Martin Buber, der feine Kenner jüdischer Mystik, Leonhard Frank, der mit seinem berühmten Roman „Die Räuberbande" den Fontanepreis erwarb, durch die interessante Novelle „Die Ursache" den von Heinrich Mann im Professor Unrat betretenen Weg wandelte und mit der vielgelesenen Novelle „Der Mensch ist gut" auf das entschiedenste gegen den Krieg kämpfte, Franz Jung, der sich durch Romane wie „Opferung" und „Sophie, der Kreuzweg der Demut", „Der Sprung aus der Welt" und das Mysterienspiel „Saul" vorteilhaft bekannt gemacht hat. — Auch die Lyriker Albert Ehrenstein und Franz Werfel sind ebenso vertreten wie Else Lasker-Schüler, René Schickele, der wie Otto Flake („Schritt für Schritt", „Freitagskind", „Horns Ring", „Logbuch", „Nein und Ja") und Ernst Stadler mit dem Alemannentum seiner Abstammung europäischen Geist synthetisch vereint. Nicht kommen hier zu Worte Emmy Hennings, die durch tief empfundene Verse und zwei packende Romane aus dem Leben „Gefängnis" und „Das Brandmal" hervorgetreten ist, und die Fürstin Lichnowsky, die nach den „Göttern, Königen und Tieren in Ägypten" und den „Stimmen" den großangelegten Roman „Geburt" geschrieben. Endlich fehlt der „sich zu sehr an den Augenblick verschwendende" Klabund, der auch wegen seiner Romane Erwähnung verdient, in „Moreau" in kühnen Momentbildern den Roman von Napoleons Gegenspieler gibt und in „Mohammed" die Gestalt des Propheten zu beleben weiß. Einen märkischen Eulenspiegel schildert er in „Bracke". In den Spuren des Phantasten Meyrink schrieb er zuletzt seinen „Spuk". — Endlich nenne ich noch einige Romandichter, deren Arbeiten lesen wird, wer einen Überblick über den Stand der Erzählkunst unserer Tage gewinnen möchte.

Oskar Loerke („Vineta"), Wilhelm Speyer, der neben Komödien („Er kann nicht befehlen", „Rugby") und Schauspielen („Karl der Fünfte", „Der Revolutionär") die Romane „Das fürstliche Haus Herfurth" und „Schwermut der Jahreszeiten" geschaffen, Otto Zoff („Der Winterrock", „Das Haus am Wege"), Leo Weismantel („Fürstbischof Hermanns Rhönfahrt", „Marie Madlen", „Das unheilige Haus", „Das Perlenwunder"), M. Otto Johannes („Adel verpflichtet"), Robert Walter („Der Mensch des Rechts"), Ilse v. Stach („Haus Elderfing"), Friedrich v. Gagern („Wundmale"), Robert Hohlbaum („Die Amouren des Magister Döderlein"), Rudolf Jeremias Kreutz („Die große Phrase"), Heinrich Lange („Kaptän Peiter Potts Abenteuer"), Gustav Sack („Ein verbummelter Student"), Arnold Zweig („Novellen um Claudia"), Arnolt Bronnen („Septembernovelle"), Martin Beradt („Die Verfolgten", „Das Kind", „Erdarbeiter, Aufzeichnungen eines Schanzsoldaten"), Friedrich Freksa („Das Buch Phosphor", „Erwin Bernsteins theatralische Sendung"), Hans Fallada („Der junge Goedeschal"), Rudolf Csmarich (der als Andreas Thom „Baal", „Quick" und „Rufus Nemian" gab), Heinrich Schaefer („Gefangenschaft"), Emil Lucka („Das Brausen der Berge"), Alfons Petzold („Der Franzl, Geschichte einer Kindheit"), Eduard Kehlmann („Von Pauli bis Palmarum"), Paul Zech („Der schwarze Baal").

59. Aus der wissenschaftlichen Prosa des 19./20. Jahrhunderts

Die Literaturgeschichte kann aus der ungeheuren Zahl der wissenschaftlichen Prosawerke des vorigen Jahrhunderts nur diejenigen kurz erwähnen, die durch die Bedeutung ihrer Gedanken wie durch die Reinheit und Klarheit ihrer Darstellung längere Lebensdauer und größeren Einfluß auf die Allgemeinbildung erlangt haben.

Der als Berliner Universitätslehrer seit 1818 außerordentlich einflußreiche Philosoph Wilhelm **Hegel** († 1831), der die logische Idee als das Absolute und die Welt als Entwicklung dieser logischen Idee (nach dem Schema Thesis, Antithesis, Synthesis) auffaßte, schrieb wie Schelling nicht leicht verständlich, während sein erbitterter Gegner Arthur **Schopenhauer** († 1860) einer der besten philosophischen Schriftsteller war („Die Welt als Wille und Vorstellung", „Parerga und Paralipomena"). Seine Philosophie des Pessimismus, die den Willen als Grundlage aller Erscheinungen betrachtete, wurde trotzdem erst in den sechziger Jahren in größerem Maße bekannt und übte namentlich auf Hebbel und Richard Wagner, auf Eduard v. Hartmann, Friedrich Nietzsche und Karl Peters einen nachhaltigen Einfluß aus. Phantasievolle Mystik verband sich eigenartig mit nüchterner Sachlich-

keit im Geistesleben Gust. Theod. **Fechners** († 1887), des Begründers der Psychophysik — des eigentlichen Anfangs der experimentellen Psychologie — und, im Anschluß daran, der experimentellen Ästhetik. Sein größtes, klar und anschaulich geschriebenes Werk „Zend-Avesta" faßte die Erde und die andern Weltkörper als beseelt auf. Von Fechners poetischer Begabung zeugen die Büchlein „Nanna oder über das Seelenleben der Pflanzen" und „Vom Leben nach dem Tode". Hermann Lotze († 1881) brachte Gedanken Leibnizens und Spinozas mit der neueren Naturwissenschaft in Einklang und bekämpfte erfolgreich die Anschauung des Materialismus, daß das geistige Leben mechanische Bewegung sei. Wegen seiner (besonders im „Mikrokosmus" ausgeprägten) ausgezeichneten Darstellung nimmt Lotze einen Ehrenplatz in der philosophischen Literatur ein. Ähnlich wie bei Lessing hat der Leser den Genuß, den ernsten und ehrlichen, besonnenen und vorsichtigen Gedankenführungen gleichsam als Mitdenker zu folgen. Eduard v. Hartmann, der nach dem großen Erfolg seines Jugendwerkes („Philosophie des Unbewußten") in zahlreichen Bänden fast alle Probleme der Philosophie selbständig bearbeitete, stellte kurz vor seinem Tode (1906) sein eigenes System noch einmal in einem acht Bände umfassenden Grundriß dar. Eugen Dühring (gest. 1921) bot kritische Geschichten der Philosophie, Mechanik, Sozialökonomie und Literatur („die Größen der modernen Literatur" sind eigenwillig und paradox) neben originellen systematischen Grundlegungen. Die „Geschichte des Materialismus" fand ihren Darsteller in Friedrich Albert Lange, der auch Schillers Gedankenlyrik mit feinem Verständnis nachging. Das Haupt der jüngeren Philosophen war der vielseitige und fruchtbare Wilhelm Wundt (gest. 1920): System der Philosophie, physiologische Psychologie, Menschen- und Tierseele, Völkerpsychologie, Logik, Ethik. Er eröffnete als Fortsetzer Fechners 1879 das erste Institut für experimentelle Psychologie. Von den zeitgenössischen Philosophen seien noch Kuno Fischer (gest. 1907, „Geschichte der neueren Philosophie", auch „Goetheschriften"), Gomperz („Griechische Denker"), Friedrich Paulsen (gest. 1908) und Rudolf Eucken (geb. 1846) als auch schriftstellerisch hervorragende Denker, die wertvolle Lebenserinnerungen verfaßt haben, genannt. Großen Einfluß gewannen Georg Simmel („Philosophie des Geldes", „Goethe"), dessen Verehrer Oscar Ewald („Gründe und Abgründe") in seiner „Erweckung" eine biographisch fundierte „Selbsterkenntnis und Weltgestaltung" vorlegte, und Edmund Husserl, der im Gegensatz zum Relativismus die Wahrheit als etwas Ewiges wieder zu einer überzeitlichen Idee erhob. Während Fritz Mauthner mit seinen selbständigen und tiefen „Beiträgen zu einer Kritik der Sprache", denen er sein „Wörterbuch der Philosophie" und seine vierbändige „Geschichte des Atheismus" folgen ließ, wegen der Schwierigkeit der Materie bisher nur eine klei-

nere Gemeinde zu gewinnen vermochte, übten der Psychoanalytiker Sigmund Freud und sein Fortsetzer Alfred Adler auf die Dichter des Impressionismus und des Expressionismus große Wirkung aus, wurde das „Reisetagebuch" des Philosophen Grafen Hermann Keyserling mit dem anmaßlichen Motto „Der kürzeste Weg zu sich selbst führt um die Welt herum" neben dem „Geschlecht und Charakter" von Otto Weininger das Lieblingsbuch einer ganzen Generation. Voller Anregungen sind die geistvollen Bücher „Gestaltwandel der Götter" von Leopold Ziegler (1920) und „Europa und Asien oder der Mensch und das Wandellose", sechs Bücher wider Geschichte und Zeit von Theodor Lessing (1923). — Mit kritischen religiösen Werken erschütterten den alten Glauben Dav. Friedr. Strauß, der außer dem „Alten und neuen Glauben" „Das Leben Jesu" veröffentlichte und dessen vielgelesenes Buch über „Voltaire" erst 1923 durch des universalen Dänen Georg Brandes monumentales Voltairewerk überholt worden ist; ferner Ludwig Feuerbach mit seinem „Wesen des Christentums", das das Überirdische rein anthropologisch, d. h. als Schöpfung des Menschengeistes erklärte. In der zweiten Hälfte des Jahrhunderts traten auf evangelischer Seite Beyschlag (Das Leben Jesu), auf katholischer Ignaz Döllinger und Alban Stolz als theologische Schriftsteller hervor, und besonders entwickelte sich bei den Gründern und Vertretern der evangelischen religionsgeschichtlichen Richtung die Kunst, theologische und religiöse Gegenstände in edler, klarer und verständlicher Form darzustellen. Hierher gehören die Erforscher des Alten Testaments Wellhausen und Kautzsch, ferner Holtzmann, Joh. Weiß, Jülicher (Gleichnisse), Bousset, Weizsäcker (Das apostolische Zeitalter), Pfleiderer (Christentum und Religion), Adolf Harnack (Wesen des Christentums) u. a. — Barthold Niebuhr († 1831) wurde durch seine Geschichte Roms einer der Begründer der kritischen Geschichtsforschung. Ihm folgten Friedrich von Raumer mit seiner Geschichte der Hohenstaufen und Friedrich Dahlmann mit seiner Geschichte Dänemarks und seinen Werken über die englische und französische Revolution. Den Höhepunkt erreichte die Geschichtschreibung in den fünfziger Jahren. Der freisinnige Christoph Schlosser beendete seine Weltgeschichte für das deutsche Volk, Leopold von **Ranke** (1795—1884), der Meister vorurteilsloser, sachlicher und klarer Geschichtsdarstellung, schrieb von seinen 54 Bänden (Römische Päpste des 16. und 17. Jahrhunderts, Deutsche Geschichte im Zeitalter der Reformation, 9 Bde. Weltgeschichte) damals die Französische und die Englische Geschichte, ihm trat der geistvolle Theodor **Mommsen** (1817—1903) mit seiner bahnbrechenden Römischen Geschichte zur Seite, einem durch meisterhafte Seelenschilderung und Menschengestaltung, durch Reichtum an Kenntnissen, Tiefblick für alle Geistesäußerungen eines Volkes und

durch glänzenden selbständigen Stil gleich ausgezeichneten Werke. In den fünfziger Jahren schrieb auch Wilhelm Giesebrecht im Gegensatz zu Fr. v. Raumers romantischer Auffassung eine quellentreue Geschichte der deutschen Kaiserzeit und der hellasbegeisterte Ernst Curtius seine Griechische Geschichte, die Eduard Meyer („Geschichte des Altertums") und Julius Beloch („Griechische Geschichte") überholten. Heinrich von Sybel (1817—95) schrieb eine „Geschichte der Revolutionszeit" und „Die Begründung des Deutschen Reiches durch Wilhelm I." Der dritte Meister der Geschichtschreibung erstand in Heinrich von **Treitschke** (1834—96), dem glühenden Vaterlandsfreunde und leidenschaftlichen Verfechter seiner nationalen und sittlichen Ideale, der 1879—94 mit hinreißendem Pathos sein Hauptwerk „Deutsche Geschichte im 19. Jahrhundert" schrieb. Die nationale Begeisterung teilte mit Treitschke Paul de Lagarde in seinen nationalpolitischen „Deutschen Schriften". Helmut v. Moltke war wegen der reinen Sprache seiner Briefe und kriegsgeschichtlichen Werke ein trefflicher Prosaiker, und besonders gebührt ein Ehrenplatz unter den deutschen Prosaschriftstellern dem ersten Kanzler des Reiches, Otto **v. Bismarck**. Er erwies sich in seinen Reden als ein Meister des Worts, der über die weitesten Ausblicke, die glücklichste Wahl der Vergleiche und die kraftvollste Formung treffender Worte verfügte, er zeigte sich in seinen Briefen als Mensch mit Humor und tiefem Gefühl, ja mit dichterischer Kraft, er offenbarte sich in seinem unschätzbaren Vermächtnis, den nun in allen drei Bänden vorliegenden „Gedanken und Erinnerungen", als geistesmächtiger und glänzender Schriftsteller, der wie ein Riese die Pygmäen überragt, die mit ihren Memoirenwerken die Geschichte von Deutschlands Niedergang illustriert haben. Seit 1891 gab Karl Lamprecht (gest. 1915) seine Deutsche Geschichte heraus, die allseitig und tiefgründig die Entwickelung des staatlichen, gesellschaftlichen, wirtschaftlichen, wissenschaftlichen und künstlerischen Lebens in Deutschland zeichnete. Interessante „Lebenserinnerungen" wurden aus seinem Nachlaß veröffentlicht. Heinrich Friedjung schilderte den „Kampf um die Vorherrschaft in Deutschland von 1859 bis 1866" und vollendete kurz vor seinem Tode (1920) „Das Zeitalter des Imperialismus", Dietrich Schäfer gab eine „Deutsche Geschichte" und eine „Weltgeschichte der Neuzeit". Einen interessanten Versuch machte Albert v. Hofmann, indem er den tieferen Zusammenhang zwischen Gelände und Geschichte aufspürte „Das deutsche Land und die deutsche Geschichte". Studien zur Genesis des deutschen Nationalstaates faßte Friedrich Meinecke in „Weltbürgertum und Nationalstaat" zusammen. Das erste umfassendere Werk über den Weltkrieg legte der Romandichter Hermann Stegemann (geb. 1870 in Koblenz) in der vier Bände umfassenden „Geschichte des Krieges" vor. Oswald Spengler (geb. 1880 zu Blankenburg a. Harz)

erregte mit dem „Untergang des Abendlandes" großes Aufsehen. Auch die Kulturgeschichte, die Lamprecht ihrem ganzen Umfange nach seiner Darstellung einbezog, hatte in den fünfziger Jahren einen großartigen Aufschwung genommen. Vertreter der Kulturgeschichtschreibung waren Riehl (Naturgeschichte des deutschen Volkes 1851f.), Freytag (Bilder aus der deutschen Vergangenheit), Jakob Burckhardt mit seiner gründlichen, nach Inhalt und Form vollkommenen „Kultur der Renaissance" (1860), Ferdinand Gregorovius, der die Kultur eines Landes als abhängig von der Landschaft erfaßte (Korsika, Geschichte der Stadt Rom im Mittelalter 1859f.), Georg Steinhausen („Geschichte des deutschen Briefes", „Geschichte der deutschen Kultur"), Friedrich Paulsen („Geschichte des gelehrten Unterrichts", „Die deutschen Universitäten") und Eduard Spranger („Lebensformen"). Die Kunstgeschichte fand ihre hervorragendsten Vertreter in Anton Springer (Raffael und Michelangelo, Handbuch der Kunstgeschichte), Hermann Grimm (Lebensbeschreibung Michelangelos 1860), neben dessen ausgezeichneten Essays die Vorlesungen über „Goethe" als zweites Hauptwerk gelten, Karl Justi (Lebensbeschreibung Winckelmanns 1866f.), Adolf Goldschmidt und Heinrich Wölfflin. Die Geschichte der deutschen Dichtung im Zusammenhange mit der nationalen Entwickelung wurde zum erstenmal dargestellt von Georg Gervinus (1835, Ausgabe letzter Hand 1852). Das Werk war ein Ergebnis eindringlicher, geistvoller und selbständiger Geschichtforschung, richtete aber über Dichter und Dichtwerke nicht vom rein literarischen, sondern vom freisinnigen politischen Standpunkte, von der Überzeugung aus, daß die Dichtung der politischen Wohlfahrt zu dienen habe. Für einen weiten Leserkreis war August Vilmars Geschichte der deutschen Nationalliteratur (1844) bestimmt. Seit 1855 schilderte Hermann Hettner feinsinnig und fesselnd die Entwickelung der deutschen, französischen und englischen Literatur des 18. Jahrhunderts nach ihren Haupterscheinungen; 1883 schrieb Wilhelm Scherer seine erstaunlich kenntnisreiche und geistvolle Geschichte der deutschen Literatur. Von unsern zeitgenössischen Literaturforschern behandelten Bartels, Biese, Engel, Vogt und Koch (gemeinsam), R. M. Meyer und zuletzt Karl Borinski die ganze Geschichte der deutschen Dichtung. Die Literaturgeschichte der deutschen Stämme und Landschaften von Josef Nadler ist noch unvollendet. Die Geschichte der deutschen Dichtung im 19. Jahrhundert haben dargestellt Julian Schmidt, Rudolf v. Gottschall, der Däne Georg Brandes („Hauptströmungen der Literatur des 19. Jahrhunderts"), Ludwig Salomon, Adolf Stern („Die deutsche Literatur von Goethes Tod bis zur Gegenwart"), Fr. Kummer und Rich. M. Meyer, Oskar Walzel und Georg Witkowski, der „die Entwickelung der deutschen Literatur seit 1830" übersichtlich und knapp behandelt. — Die

deutsche Dichtung der Gegenwart haben bearbeitet Adolf Bartels, der „Die Jüngsten" (1921) zwar einseitig, aber fast vollständig vorführt, Adalbert v. Hanstein („Das jüngste Deutschland, zwei Jahrzehnte miterlebter Literaturgeschichte" 1901), Albert Soergel („Dichtung und Dichter der Zeit" 1911), Kurt Martens („Die deutsche Literatur unserer Zeit, in Charakteristiken und Proben" 1921), Friedrich v. d. Leyen („Deutsche Dichtung in neuer Zeit" 1922). Neben ihnen ist noch auf das verdienstliche Buch von Anton E. Schönbach „Über Lesen und Bildung" sowie auf die Essays zu verweisen, die Friedr. Markus Huebner („Europas neue Kunst und Dichtung") herausgegeben hat. Das geistreich witzige „Große Bestiarium der modernen Literatur" (1922) von Franz Blei und der „Bücherdekameron", eine Zehn-Nächte-Tour durch die europäische Gesellschaft und Literatur von Kasimir Edschmid (1923) mögen auch hier erwähnt sein. Max Freyhan ermöglicht mit seinem „Drama der Gegenwart" eine schnelle Orientierung, während Georg Lukacs mit seiner „Theorie des Romans" einen geschichtsphilosophischen Versuch über die Formen der großen Epik gegeben hat.

Von Einzelwerken haben sich der „Luther in kulturgeschichtlicher Darstellung" von Arnold E. Berger, die Shakespeare-Arbeiten von Gundolf („Shakespeare und der deutsche Geist"), von Gustav Landauer und dem Philologen Alois Brandl, der „Klopstock" von Franz Muncker, der „Lessing" von Erich Schmidt, der „Herder" von Rudolf Haym (dem Verfasser der „romantischen Schule") und von Eugen Kühnemann die gebührende Anerkennung errungen. Nachdem sich Harry Maync der Aufgabe unterzogen, eine „Geschichte der deutschen Goethebiographie" zu verfassen, brauchen hier nur die Goethearbeiten von Hermann Grimm, Richard M. Meyer, Albert Bielschowsky, Karl Heinemann, Georg Witkowski, Eduard Engel, Houston Stewart Chamberlain, Georg Simmel, Friedrich Gundolf, Emil Ludwig und Georg Brandes genannt zu werden, neben denen die „Gedanken über Goethe" von Viktor Hehn, „Das Erlebnis und die Dichtung" von Wilhelm Dilthey und die feinsinnigen Studien zur deutschen Geistesgeschichte „Freiheit und Form" von Ernst Cassirer größte Berücksichtigung verdienen. Schiller hat in Karl Berger, Otto Harnack und Eugen Kühnemann liebevolle Darsteller, Kleist in O. Brahm, Wilhelm Herzog und Friedrich Gundolf großzügige Interpreten, in Julius Hart neuerdings einen strengsten Kritiker gefunden. Während Schopenhauer noch auf einen kongenialen Monographen wartet (Eduard Grisebach gibt nur die Lebensgeschichte, die Gwinner noch mit Erinnerungen belebt hatte, Volkelt eine Popularisierung), heben sich aus der bald unübersehbaren Nietzscheliteratur bereits ragende Gipfel. Neben der pietätvollen Biographie der Schwester Elisabeth hat, nach Simmels Vorlesungen über „Schopenhauer

und Nietzsche" wohl Ernst Bertram das beste Nietzschebuch geschrieben. — Reinhold Koser hat Friedrich den Großen, Max Lehmann Scharnhorst und später den Freiherrn vom Stein, Max Jähns Moltke und Erich Marcks Bismarck (das große Werk, neben dem als Ersatz ein trefflicher Essay geschrieben worden ist, scheint leider Fragment bleiben zu sollen), Franz Mehring, der Geschichtschreiber der Sozialdemokratie, — allerdings zu wenig kritisch — Marx in großangelegten Einzelwerken behandelt.

Einer besonderen Förderung hat sich der Essay zu erfreuen gehabt, nachdem H. Grimm und Julius Rodenberg, Karl Frenzel, Friedrich Spielhagen und Erich Schmidt, Max Lenz und Hans Delbrück, Brahm und Lichtwark diese literarische Spielart liebevoll gepflegt hatten. Meister auf diesem Gebiet sind Maximilian Harden und in einigem Abstande Paul Wiegler, Hermann Bahr und Alfred Kerr, Wilhelm Weigand und die Brüder Mann, Karl Scheffler und Julius Meier-Gräfe, Stefan Zweig und Walter Rathenau, Spiero und Bölsche, Wolfenstein und Krell, Felix Poppenberg und Wilhelm Michel. Kasimir Edschmid, der sich durch die Herausgabe der ausgezeichneten Schriftensammlung „Tribüne der Kunst und Zeit" auch um die Entwickelung dieses Genre erfolgreich bemüht hat, wurde ebenso genannt wie Herbert Eulenberg und Franz Blei.

Zum Schluß sei der Autobiographie mit einigen Worten gedacht, die bisher noch keine geschichtliche Behandlung gefunden, nachdem Georg Misch sein Werk unvollendet gelassen hat. Von neueren Werken stehen die „Memoiren einer Idealistin" von Malwida v. Meysenbug obenan, denen ich die von dem, durch seine volkswirtschaftlichen Forschungen hochverdienten, Minister Albert Schäffle („Aus meinem Leben") und Adolf Wermuth, dem ehemaligen Oberbürgermeister von Berlin („Ein Beamtenleben") gegenüberstellen möchte; sie werden gleich den Selbstbiographien der Mediziner Ernst v. Bergmann und Karl Ludwig Schleich, des Nationalökonomen Carl Jentsch, des um die Verbreitung der Volksbildung verdienten Lehrers Joh. Tews interessante Hausbücher bleiben und ebenso wie die unvergleichlichen Werke unserer Größten — Goethes „Wahrheit und Dichtung" und Bismarcks „Gedanken und Erinnerungen", Hebbels Tagebücher und der „Ecce homo" von Nietzsche — zeigen, wie in dem ewigen Widerstreit zwischen Eigensein und Eigenstreben und dem Wunsche, sich mit der Welt und ihren Forderungen abzufinden, die kraftvolle und tapfere Persönlichkeit den Widerstand feindlicher Gewalten überwindet und sich auf der festgegründeten Erde behauptet, ihren Göttern vertrauend und dem dunklen Drange in der eigenen Brust.

Namen-Verzeichnis

Die Ziffern bezeichnen die Seiten.
Namen ohne textliche Behandlung sind nicht aufgenommen.

Abbt 123.
Abraham a. S. Clara 101.
d'Alembert 122.
Alexanderlied 20.
Alexandriner 93, 106, 133.
Alexis 315.
Alkmar, Hinrik von 62.
Alkuin 11.
Alliteration 2.
Alpharts Tod 49.
Altenberg 391.
Althochdeutsche, Das 10.
Amadis 88.
Amelungensage 8.
Anakreontik 114.
Angelus Silesius 97.
Annolied 19, 95.
Anzengruber 367, 369 f.
Aristoteles 130.
Armer Heinrich 31.
Arndt 290, 325.
Arnim, Achim 68, 273.
—, Bettina 274.
Artussage 29 f., 33.
Attila (Etzel) 5, 6, 8, 41 f.
Aue, Hartmann v. 29 ff.
Auerbach 318.
Auersperg (Grün) 325.
Aufklärung 117, 121 ff.
Avenarius 401.
Ayrer 88.

Bahr 396, 411.
Ballade 147, 154, 174, 214, 293, 297.
Barden 120, 151.
Bardiete 120.
Barlach 414.
Bartels 394, 419, 433.
Bartsch 423.
Basedow 123, 161.
Baudissin 269.
Baum 403.
Becher 407.
Becker, Nik. 325.
Beer-Hofmann 414.
Beheim 63.
Benfey 278.
Benn 407, 427.
Berger, A. E. 434.
Berthold v. Regensburg 59.
Berufsschauspieler 87 f., 107.
Bescheidenheit Freidanks 58.
Bettelorden 59.
Beyschlag 431.
Bibelübersetzung Wulfilas 3.
— Luthers 77 ff.
Bielschowsky 434.
Bierbaum 400.
Biese 433.
Binzer 325.
Bismarck 432.
Bitzius (Gotthelf) 317.
Bleibtreu 387, 399.
Blumenorden 92.
Boccaccio 73, 75, 137, 352.
Bodmer 45, 56, 108 f., 115.
Böhlau 420.
Böhme 97, 270.
Boie 152.
Boileau 106.
Boner 70.
Bonifatius (Wynfreth) 10.
Bonsels 426.
Borchardt 406.
Bormann 366.
Börne 323.
Bousset 431.
Brant 71, 81.
Braunschweig, Heinr. Jul. v. 88.
Braut von Messina 241 ff.
Brawe 139.
Breitinger 108, 115.
Bremer Beiträge 112.
Brentano, Bettina 274.
—, Clemens 68, 104, 273, 316.
Brinckman 366.
Brockes 110, 114, 115, 129.
Brod 427.
Buber 428.
Buchdruck 60, 75, 78.
Büchner, G. 346.
— L. 347.
Burckhardt 433.
Bürger 148, 152, 153 f., 205.
Bürgertum im Mittelalter 60.
Bürgerlicher Roman 104, 113, 333, 342.
Bürgerliches Trauerspiel 131, 133.
Burte 414.
Busse 401.
Byron 198.

Calé 406.
Chamisso 299 f.
Chrestiens v. Troyes 29, 33.
Cicero 15, 75.
Clajus 79.
Claudius 153.
Cluny, Reform 19.
Codex argenteus 4.
Corneille, Pierre 107.
Curtius 432.

Dach 96.
Dahlmann 431.
Dahn 379.
Darwin 384.
Däubler 404.
Dauthendey 402.
Decius 80.
Defoe 104.
Dehmel 397.
Deismus 122.
Descartes 121.

Deutsche Sprache 9.
Deutschgesinnte Genossenschaft 92.
Dichtung u. Wahrheit 168.
Diderot 122, 131.
Dickens 361, 366.
Dietmar von Eist 24.
Dietrichepen 8, 48ff.
Dingelstedt 326.
Döblin 427.
Don Carlos 203, 220ff.
Döllinger 431.
Dorfgeschichte 57, 304, 316.
— poesie, Höf. 56.
Dostojewsky 386.
Drama, Entwicklung 68ff., 85ff., 98ff., 106ff., 113, 127, 130ff., 133ff., 181ff., 216ff., 279ff., 307ff., 332ff., 384f., 407f.
Droste-Hülshoff 303f.
Dühring 384, 430.

Ebner-Eschenbach 380.
Ecbasis captivi 18.
Eckenlied 49.
Eckermann 169.
Eckhart 72.
Edda 9, 146.
Edschmid 396, 427, 435.
Egidy, v. 392.
Egmont 184ff.
Ehrenstein 407.
Eichendorff 276.
Eike von Repgowe 59.
Eilhard v. Oberge 36.
Einhart 10.
Einheiten des Dramas 130, 183, 191.
Einstein 417.
Ekkehard v. St. Gallen 16.
Emilia Galotti 135ff.
Empfindsamkeit 115, 119, 177.
Ems, Rudolf v. 38.
Endreim 14.
Eneit 28.
Engel 434.
Engl. Komödianten 87f.
Enking 419.
Enzyklopädie 122.
Epos 13, 20f., 27ff., 39ff., 83, 113, 117, 142, 179, 332, 400.
Erasmus v. Rotterdam 75.
Erek 30.
Erler 413.
Ermanarich 5.
Ermenrichs Tod 62.
Ernst, Herzog 23.
—, Otto 402.
—, Paul 413, 414.
Eschenbach, Wolfram v. 26, 27, 32ff.
Eucken 430.
Eulenberg 413, 435.
Eulenspiegel 57, 73.
Euripides 142, 189.
Evangelienbuch Otfrieds 14.
Ewald, O., 430.
Expressionismus 395.

Fabeln 70, 73, 79, 83, 112, 114, 125, 132.
Falke 401.
Fastnachtspiel 70.
Faust 89, 128, 157, 158, 162, 165, 167, 168, 169, 179, 195—201.
Fechner 430.
Feuchtwanger 416.
Feuerbach 313, 353, 431.
Fichte 262, 290.
Finckh 422.
Fischart 82.
Fischer, Georg 295.
—, Kuno 201, 430.
Flaischlen 367, 402.
Flake 428.
Fleming 95.
Fock 419.
Fontane 375.
Fortunatus 89.
Fouqué 275.
François 380.
Frank 90, 425, 428.
Franke 105.
Franzos 381.
Frapan 419.
Frauendienst 56.
Frauenlob 56.
Freiberg, Heinr. v. 37.
Freidanks Bescheidenheit 58.
Freiligrath 94, 326.
Frenssen 419.
Frenzel 364.
Freytag 194, 361, 433.
Friedrich d. Gr. 115, 120, 123, 124, 126.
— von Hausen 52.
Frischlin 87.
Froschmeuseler 83.
Fruchtbringende Ges. 91.
Fulda 411.
Garve 123.
Gast, Welscher 58.
Geibel 328.
Geiler v. Kaisersberg 71.
Gellert 112, 159.
Geniezeit 156.
Genossenschaft, Deutschgesinnte 92.
George 397.
Gerhardt 97, 110.
Germania des Tacitus 1.
Gerok 367.
Gerstenberg 120, 155, 157.
Gervinus 313, 433.
Geschichtschroniken 38, 59, 73, 90.
Gesellschaft, Fruchtbr. 91.
Gesetzsammlungen 59.
Geßner 152.
Giesebrecht 313, 432.
Gilm 332.
Gleim 114.
Glichezare, Heinr. 23.
Goering 415.
Goltz 414.
Görres 277.
Goethe 46, 63, 67, 86, 90, 112, 114, 115, 117, 120, 124, 125, 129, 132, 133, 134, 137, 139, 141, 145, 148, 155, 157, 158—201, 206, 217, 267, 269, 280, 296, 307, 388.
Gottfried v. Straßburg 27, 29, 36ff., 52, 55.
Gotthelf 317.
Gottschall 383.
Gottsched 79, 105ff., 115, 127, 159.
Götz v. Berlichingen 181ff., 187.
Grabbe 312.
Gralsage 33.
Grazie, delle 402.
Gregorius 31.
Gregorovius 433.
Greif 331.
Griepenkerl 346.
Grillparzer 306ff., 337.
Grimm, Brüder 143, 268, 270, 277f.
—, Herman 433.
Grimmelshausen 102.
Grisebach 367, 434.
Grobianismus 94.
Grosse 331.
Groth 364.
Grün (Auersperg) 325.

Gryphius 98.
Gudrun 8, 46ff., 62.
Günther 110.
Gutzkow 324, 346, 416.

Hadlaub 52.
Hafis 168.
Hagedorn 111, 114.
Hagenau, Reinmar von 52, 53.
Haimonskinder 89, 270.
Hainbund 117, 148, 151ff.
Halbe 410.
Haller 110, 114, 115, 129.
Halm 312.
Hamann 143.
Hamburg. Dram. 130.
Hamerling 332.
Handel-Mazzetti 424.
Hansjakob 397, 419.
Hanswurst 88, 107, 127.
Harden 392, 435.
Hardenberg (Novalis) 271.
Hardt 414.
Häring (Alexis) 315.
Harnack, A. 431.
—, O. 434.
Harsdörfer 92.
Hart, Brüder 384.
Hartleben 400.
Hartmann, Ed. v. 384, 430.
Hartmann von Aue 29ff., 52.
Hasenclever 415.
Hauff 294.
Hauptmann, Karl 410.
Hauptmann, G. 367, 405, 407f.
Haupt- u. Staatsaktionen 88, 107.
Hausen, Friedr. v. 52.
Haym 404.
Hebbel 44, 287, 332—342.
Hebel 155.
Heermann 97.
Hegel 313, 429.
Hegelingensage 8.
Heiligenleben 19.
Heimatkunst 418f.
Heine 320.
Heinrich d. Glichezare 23.
— Jul. v. Brschwg. 88.
— v. Meißen 56.
— v. Melk 19.
— v. Morungen 52.
— v. Veldeke 27, 50.
—, Der arme 31.
Heldenbuch 62.
Heldensage 4ff., 12, 16, 22f., 39f., 61f.
— roman 100, 102, 113.
Heliand 13.
Helmbrecht, Meier 57.
Hennings 428.
Herberger 80.
Herder 68, 94, 96, 114, 124, 130, 139, 143—151, 152, 154, 157, 181, 262, 266, 268.
Hergêr 24.
Hermann, Nic. 80.
— und Dorothea 179.
— v. Thür. 28, 32, 53.
Herrig 371.
Hertz 331.
Herwegh 325.
Herz, H. 382.
Herzog, Rud. 419.
— Ernst 23.
Hesse 422.
Hettner 433.
Hexameter 18, 118, 153, 181.
Heym 405, 406.
Heymann 406.
Heyne 278.
Heyse 329.
Hildebrand, Rud. 278.
Hildebrandslied, ält. 6, 8.
—, jüng. 7, 62.
Hille 391.
Hinrik v. Altmar 62.
Hippel 123.
Hirten a. d. Pegnitz 92.
Hoffmann, E. T. A. 266, 274.
—, Hans 378.
— v. Fallersleben 325.
Höfische Kultur 25f., 60.
Höfisches Epos 27f., 62, 73.
Höfische Lyrik 27, 50f.
Hofman v. Hofmanswaldau 99.
Hofmannsthal 398.
Hoftheater 107.
Hölderlin 258.
Holtei 366.
Hölty 152.
Holtzmann 431.
Holz 387, 400.
Holzamer 419.
Homer 75, 83, 129, 147, 153, 181.
Hopfen 331.
Horaz 15, 111, 125, 142, 296.
Hrabanus Maurus 11.
Huch, Friedr. 422.
—, Ricarda 423.
Hugdietrich 50.
Hug Schapeler 73.
Hugo von Trimberg 55.
Humanismus 74.
Humanität 150, 191, 205, 223.
Humboldt, Wilh. 150, 206.
Husserl 430.
Hutten 81.
Hymne 119.

Ibsen 385.
Idylle 152, 157.
Iffland 166, 203, 262.
Immermann 315.
Impressionismus 396.
Iphigenie 188.
Iwein 30.

Jacques 426.
Jahn 290.
Jakobowski 400.
Jean Paul 260.
Jensen 377.
Johst 414.
Jordan 383.
Jülicher 431.
Jung 428.
Junges Deutschland 322.
Jung-Stilling 160.
Jungfrau v. Orleans 238.
Justi 433.

Kaiser 415.
Kaiserchronik 21.
Kaisersberg, Geiler v. 71.
Kant 121, 124, 143, 145, 166, 205, 262.
Karl August v. Weimar 161f., 169, 173, 194, 204.
— Eugen v. Württ. 201f.
— d. Gr. 1, 10, 20.
Kasack 417.
Katharsis 132.
Kautzsch 431.
Keller, Gottfr. 347
—, Paul 420.
Kellermann 425.
Kepler 90.
Kerner 294.
Kesser 416.
Keyserling 421, 431.
Kirchenlied 79f., 97f., 113, 120, 123.
Klabund 405, 406, 407, 428.

Klein 367.
Kleist, Chr. Ew. 114, 115, 125, 129, 152.
—, Heinr. 188, 266, 278 bis 289, 336, 434.
Klinger 158.
Klopstock 109, 111, 112, 114, 116—121, 129, 140, 148, 151, 170, 171, 219.
Klöster, Die 10.
Knaben Wunderhorn 68, 273, 277.
Knittelvers 86, 93.
Kobell 367.
Koch 433.
König, E. 414.
König Rother 6, 8, 22.
Königsberger Dichter 96.
Konrad, Pfaffe 20.
Konrad v. Würzburg 39.
Kopernikus 89, 90.
Kopisch 303.
Körner, Christ. Gottfr. 203.
—, Theod. 291.
Kornfeld 414.
Kotzebue 262.
Krell 428.
Kretzer 417.
Kreuzzüge 25.
Kriegsgedichte 405.
Kröger 418.
Kummer 433.
Kürenberger, Der 24.
Kurz, Herm. 294.
—, Isolde 423.
Kyser 416.

Lachmann 45.
Lafontaine 112, 132.
Lagarde 432.
Lamprecht, Priester 20.
—, Karl 432.
Langbehn 392.
Lange, H. A., 430.
Laokoon 128 f., 147.
Lasker-Schüler 407.
Laube 307, 324.
Lauckner 416.
Lauff 419.
Lauremberg 101.
Laurin 49.
Lautverschiebung 9.
Lavater 161.
Leibniz 93, 104, 122.
Leich 52.
Leisen 66, 80.
Lessewitz 153, 158.
Lenau 305.
Lenz 158.
Leoninische Hexameter 18.
Lessing 88, 90, 101, 108, 109, 114, 117, 124, 125 bis 140, 144, 147, 148, 162, 166, 181, 187, 268.
Leuthold 331.
Lichnowsky 428.
Lichtenberg 123.
Lichtenstein, Ulrich v. 56.
Lichtwer 113.
Lied 52.
Liedersammlungen 52, 67, 80.
Lienhard 394, 420.
Liliencron 367, 398 f.
Lillo 133.
Limburger Chronik 73.
Linde 403, 404.
Lingg 331.
Lipiner 388.
Literaturbriefe 127.
Lobsien 419.
Logau 100, 125, 127.
Lohengrin 38, 277, 366.
Lohenstein 99.
Löns 419.
Lotze 313, 430.
Ludwig d. Fr. 11.
—, Otto 287, 342 f.
Ludwigslied 15, 65.
Luther 67, 77 f., 86.

Mackey 390.
Macpherson 120.
Magelone, Schöne 89, 270.
Mann, H. 426.
Mann, Th. 396, 421.
Manuel 86.
Märchen 1, 277.
Maria Stuart 233.
Mariendichtung 19.
Marino 99.
Marlowe 88, 90.
Martens 421.
Mathesius 80.
Mauthner 417, 430.
Maximilian I. 48, 62.
Megerle 101.
Meier Helmbrecht 57.
Meinhold 364.
„Meininger" 368.
Meister, 7 weise 73.
Meistersang 57, 61, 63 f., 65.
Meißen, Heinr. v. 56.
Melanchthon 75, 79, 81.
Melusine 89.
Mendelssohn, Mos. 123, 125, 382.
Mendoza 104.
Merck 160, 181.
Merseburger Sprüche 2.
Meyer, Conr. Ferd. 371.
—, Richard 433, 434.
Meyr 364.
Meyrink 394, 421, 427.
Miegel 402.
Miller 177.
Milton 109 f., 115.
Minna v. Barnh. 131, 133 f.
Minnesang 24, 50 f., 65, 110, 265.
Mittelhochdeutsche, Das 27.
Molière 107, 131.
Moltke 367, 432.
Mommsen 431.
Montesquieu 122.
Moralische Wochenschriften 108.
Morgenstern 402.
Mörike 295.
Moritz 260.
Morungen, Heinr. v. 52.
Moscherosch 101.
Mosen 303.
Möser 123, 181.
Müller, Friedr. 157.
—, Hans 416.
—, Joh. 250.
—, Wilh. 277.
Münch-Bellinghausen (Halm) 312.
Münchhausen, Börries 402.
Mundartdichtung 88, 99, 101, 153, 155, 362 f.
Murner 71, 81.
Musäus 145, 162.
Musenalmanach 152, 207.
Musikdrama 368.
Muspilli 12.
Mylius 125.
Mystik 66, 71 f.

Napoleon 168, 177, 290, 312.
Narrenschiff 71, 81.
Nathan d. Weise 137.
Naturalismus 183, 223, 280, 286, 334, 342, 386 f.
Naturdichtung 147, 156.
—-gefühl 110, 114, 115, 119.
Neander 98.
Neidhart 56, 63, 70.
Neuber, Caroline 107, 108, 125.

Neuklassizismus 412.
Neumark 98.
Neuromantik 393, 412.
Nibelungensage 8, 40 f., 276, 369.
— -lied 8, 40 ff., 110, 265, 269, 338.
Nicolai, Friedr. 123, 125, 166.
—, Phil. 80.
Niebergall 366.
Niebuhr 431.
Niese 418.
Nietzsche 388, 434.
Notker 16.
Novalis 265, 271 f.
Novelle 271, 287, 350, 354, 372.

Oberge, Eilhart v. 36.
Octavianus, Kaiser 89.
Ode 118, 152, 161, 259, 302.
Oper 95, 107.
Opitz 19, 79, 93 ff., 98, 106.
Ortnit 50.
Ossian 120, 147, 155, 176.
Osterspiele 68.
Oswald v. Wolkenstein 57.
Otfried v. Weißenburg 14.
Ottonische Renaissance 15.

Palmenorden 92.
Pannwitz 403, 404.
Pantenius 418.
Paquet 426.
Parzival 30, 33 ff.
Passionsspiele 69 f.
Pauli 90.
Paulsen 403, 404, 433.
Paulus Diaconus 11.
Pegnitzschäfer 92.
Percy 146, 149, 154, 175.
Pestalozzi 316.
Petrarca 74.
Pfaffe Amis 57.
Pfeffel 113.
Pfleiderer 431
Philantropen 123.
Pietismus 105.
Pinthus 406, 426.
Platen 169, 302.
Poeterei, Buch v. 93.
Polenz 418.
Ponten 426.
Pope 110 f., 113.
Popularphilosophie 123.
Prosa, mhd. 59, 70 f.
Prosa, nhd. 79, 88 u. a.
Pulver 416.

Raabe 356.
Rabelais 83.
Rabener 113.
Rabenschlacht 49.
Racine 107, 207.
Rahel 382.
Raimund 312.
Ramler 101.
Ranke 313, 431.
Ratichius (Ratke) 92.
Rationalismus 121 ff., 143.
Raumer 431.
Rebhun 87.
Redentiner Osterspiel 69.
Reformation 75.
Reformationsdrama 86.
Regenbogen, Barthel 57, 63.
Regensburg, Berthold v. 59.
Reimarus 126.
Reim 2, 14, 28.
Reimchroniken 73.
Reimpaare, mhd. 29.
Reinhart Fuchs 23.
Reinick 303.
Reinmar v. Hagenau 52, 53.
Renaissance 74 f., 121.
Renner 56.
Repgowe, Eike v. 59.
Reuchlin 75.
Reuental, Neidhart v. 56, 65.
Reuter, Christ. 104.
—, Fritz 365.
Reynke de Vos 63. 83, 165.
Rhabanus Maurus 11.
Richardson 113, 115, 133.
Richter (Jean Paul) 260.
Riehl 364, 433.
Rilke 398.
Rinckart 98.
Ringwaldt 80.
Rist 98.
Ritter, Anna 402.
Ritter, Karl 313.
Rittertum 25 f., 58, 60.
Ritterepos 27.
Robinson 104.
Rodigast 98.
Rolandslied 20.
Rollenhagen 83.
Romantik 45, 178, 179, 262 f.
Roquette 327.
Rosegger 367, 379 f.
Rosengarten 49.
Rothe 73.
Rother, König 6, 8, 22.
Röttger 404.
Rousseau 111, 122, 143, 147, 156, 177, 219, 223.
Rückert 94, 169, 301 f.
Rudolf v. Ems 38.
Ruederer 412.
Runen 3.
Ruodlieb 17.

Saar 378.
Sachs 70, 71, 73, 83 f., 87, 369.
Sachsenspiegel 59.
Sagenkreise 7.
Sand, George 323.
Sängerkrieg 57.
Saxo Grammaticus 246.
Schack 331.
Schäfer 426.
Schäferdichtung 95.
Schäffle 435.
Schafheitlin 391.
Scheffel 330.
Scheffler 97, 435.
Schelling 277.
Schelmenroman 104.
Schenkendorf 291.
Scherer 433.
Schickelé 416, 427, 428.
Schicksalsdrama 274, 307.
Schildbürger 89.
Schiller 111, 117, 118, 124, 126, 129, 132, 135, 137, 139, 145, 153, 157, 165, 174, 177, 181, 186, 195, 196, 201—258, 267, 285, 309, 342, 347, 383.
Schlaf 387, 407.
Schlegel, Aug. Wilh. 140, 181, 265, 268 f.
—, Elias 113, 115, 139,
—, Friedr. 263, 269 f.
Schleiermacher 277.
Schlosser 431.
Schlözer 123.
Schmidt, Erich 434.
Schmidtbonn 413.
Schnabel 104.
Schneckenburger 325.
Schnitzler 411.
Scholz 413.
Schönaich-Carolath 401.
Schönherr 411.
Schopenhauer 384, 429, 434.

Schottel 79, 92.
Schriftsprache, mhd. 27.
—, nhd. 78 f.
Schröder 158.
Schubart 157.
Schuldrama 87, 100.
Schüler, Gustav 402.
Schupp 101.
Schwab 294.
Schwabenspiegel 59.
Schwänke 57, 73, 89, 155.
Scott 314.
Sealsfield 318.
Seidel 379.
Selnecker 80.
Seneca 98.
Seume 155.
Seuse (Suso) 72.
Seyfriedslied 61.
Shakespeare 88, 113, 115, 127, 131, 140, 155 f., 183, 187, 207, 266, 269, 287, 344.
Simplicissimus 102.
Simrock 268, 303.
Skop 6.
Snorri 9.
Söhle 419.
Sohnrey 419.
Sonett 94.
Sophokles 241, 287.
Sorge 415.
Speck 422.
Spee 96.
Spener 105.
Speratus 80.
Sperl 422.
Spervogel 24.
Spiele 68.
Spielhagen 362.
Spielleute 17, 19, 21, 65.
Spitteler 400.
Sprachgesellschaften 79, 91 f.
Sprachverein 93.
Springer 433.
Spruchdichtung 24, 52, 58.
Sprüche, Merseb. 2.
Stabreim 2, 15.
Stadler 428.
Stavenhagen 366, 411.
Stein, Charl. 163, 169, 191.
Steinhausen 379.
Stern 378.
Sterne 260.
Sternheim 415, 427.
Stieler 92, 367.
Stifter 318.
Stirner 384.
Stöber 366.
Stolberg 153, 161.
Stolz 431.
Storm 353.
Strabus 11.
Strachwitz 303.
Straßburg, Gottfried v. 27, 29, 36 f., 52, 55.
Straßburger Eide 15.
Strauß, Dav. 313, 431.
—, Emil 422.
— und Torney 402, 419.
Streicher 202.
Stricker, Der 57.
Stucken 414.
Sturm und Drang 155 f., 184, 191, 241, 262.
Sudermann 412.
Symbolismus 393.

Tabulatur 63.
Tacitus 1.
Tagelied 24.
Taine 384.
Tanhuser 56, 65, 367.
Tasso 192.
Tauler 72.
Tell, Wilhelm 245.
Tegernseer Spiel 69.
Terenz 15, 87.
Teuerdank 62.
Tews 435.
Theodorich d. Gr. 5.
Thoma 411.
Thomasin v. Zirkläre 58.
Thomasius 105.
Thomson 110, 114, 115.
Thüringen, Herm. v. 28, 32, 53.
Thüringische Chronik 73.
Tieck 262, 265, 269 f.
Tielo 404.
Tiersage 18, 23, 62, 83.
Till Eulenspiegel 57, 73.
Titurel 36.
Toller 417.
Tolstoi 386.
Treitschke 432.
Trimberg, Hugo v. 55.
Tristan 36.
Troubadours 50, 52.
Trouvères 29, 30.
Tschudi 90.

Uhland 23, 55, 268, 292 f.
Ulfilas 3.
Ulitz 428.
Ulrich v. Lichtenstein 56.
Unruh 416.
Uz 115.

Vagantenpoesie 24.
Veldeke, Heinr. v. 27 f., 50.
Vergil 15, 16, 128.
Vesper 404.
Viebig 420.
Villinger 419.
Vilmar 433.
Vischer 296, 367 f.
Vogt 433.
Voigt-Diederichs 419.
Völkerwanderung 4.
Volksbücher 73, 88, 195, 268, 270, 277, 294.
Volksdichtung 146, 147.
Volksepos 39.
Volkslied 1, 65 f., 127, 147, 148, 266, 273, 293, 296.
Volksmärchen 2, 143, 277 f.
Völsungasaga 41.
Voltaire 122, 431.
Vondel, Joost v. 98.
Voß, Joh. Heinr. 152, 166.
—, d. Jüng. 167.

Wackenroder 264, 270.
Wagner, Leop. 157.
—, Richard 38, 46, 86, 368 f.
Wahlverwandtschaften 168, 179.
Waldis 83, 87.
Wallenstein 224.
Waltharilied 8, 16.
Walther v. d. Vogelweide 36, 53 f., 58, 65.
Wartburgkrieg 57.
Wassermann 421.
Weber, Fr. W. 367.
Wedekind 395, 412, 414.
Weise 100.
Weistümer 73.
Weiß 431.
Weiße 125.
Weitbrecht 367, 419.
Weizsäcker 431.
Wellhausen 431.
Welscher Gast 58.
Weltbürgertum 123, 289.
Weltchronik, Sächs. 59.
Werfel 405, 407, 416.
Werner 274.
Wernher d. Gartenäre 57.
Werthers Leiden 176.
Wessobrunner Gebet 12.
Wezel 396.

Wickram 89.
Widukind 16.
Wieland 129, 139, 140 f., 151, 162, 178, 262.
Wienbarg 323.
Wilbrandt 377.
Wildenbruch 371, 383.
Wildgans 415.
Wilhelm Meister 164, 177 f.
Willehalm 36.
Wimpheling 75, 90.
Winckelmann 124, 128.
Wisser 278.
Wolf, F. A. 200, 206.
Wolfdietrich 50.
Wolff, Christ. 105, 122.
Wolfram v. Eschenb. 26, 27, 32 f.
Wolkenstein, Osw. v. 57.
Worms 418.
Wulfila 3.
Wunderhorn 68, 273, 277.
Wundt 430.
Würzburg, Konr. v. 39.

Young 114.

Zacharia 113.
Zahn 420.
Zauberspräche 2.
Zesen 92, 102.
Zirkläre, Thom. v. 58.
Zola 385.

Geisteshelden

Eine
Sammlung von Biographien
Herausgegeben von Ernst Hofmann

Arndt
Von Paul Meinhold. 259 Seiten. 5 Abb. 2,40 RM., Ganzl. 3,80 RM.

Böcklin
Von Henri Mendelsohn. 273 Seiten. 5 Abb. 3,50 RM., Ganzl. 5,— RM.

Lord Byron
Von Emil Koeppel. 268 Seiten. 1 Abb. 4,50 RM., Ganzl. 6,— RM.

Carlyle
Von Gerhart von Schulze-Gaevernitz. 2. Aufl. 241 Seiten. 1 Abb. 4,— RM., Ganzl. 5,40 RM.

Columbus
Von Sophus Ruge. 3. Aufl. 201 Seiten. 5 Abb. 3,50 RM., Ganzl. 5,— RM.

Cromwell
Von Wolfgang Michael. 541 Seiten. 6 Abb. 7,— RM., Ganzl. 10,— RM.

Dante
Von J. A. Scartazzini. 242 Seiten. 1 Abb. 4,— RM., Ganzl. 5,50 RM.

Darwin
Von Wilhelm Preyer. 214 Seiten. 2 Abb. 4,— RM., Ganzl. 5,50 RM.

Dürer
Von Richard Bürkner. 221 Seiten. 13 Abb. 3,— RM., Ganzl. 4,50 RM.

Görres
Von J. A. Sepp. 224 Seiten. 1 Abb. 2,— RM., Ganzl. 3,80 RM.

Grillparzer
Von Hans Sittenberger. 237 Seiten. 2 Abb. 3,— RM., Ganzl. 4,50 RM.

Hebbel
Von Richard Maria Werner. 2. Aufl. 449 Seiten. 4 Abb. 7,50 RM., Ganzl. 10,— RM.

Herder
Von Richard Bürkner. 295 Seiten. 1 Abb. 4,80 RM., Ganzl. 6,20 RM.

Hölderlin – Reuter
Von Adolf Wilbrandt. 2. Aufl. 155 Seiten. 4 Abb. 2,40 RM., Ganzl. 3,80 RM.

A. v. Humboldt – L. v. Buch
Von Siegmund Günther. 279 Seiten. 2 Abb. 2,40 RM., Ganzl. 4,— RM.

Wilhelm von Humboldt
Von Otto Harnack. 283 Seiten. 2 Abb. 4,80 RM., Ganzl. 6,40 RM.

Friedrich Ludwig Jahn
Von Fr. Guntram Schultheiß. 206 Seiten. 3,— RM., Ganzl. 4,60 RM.

Kepler – Galilei
Von Siegmund Günther. 231 Seiten. 2 Abb. 3,60 RM., Ganzl. 5,— RM.

Leonardo da Vinci
Von Edm. Solmi. 303 Seiten. 9 Abb. 5,40 RM., Ganzl. 7,— RM.

Lessing
Von Karl Borinski. 448 Seiten. 2 Abb. 7,50 RM., Ganzl. 10,— RM.

Ausführlicher 32seitiger illustrierter Prospekt steht auf Wunsch gern kostenlos zur Verfügung

A. Ziemsen Verlag
Wittenberg (Bez. Halle)

Geisteshelden

Eine
Sammlung von Biographien
Herausgegeben von Ernst Hofmann

Friedrich List
Von Karl Jentsch. 224 Seiten. 1 Abb. 4,— RM., Ganzl. 5,50 RM.

Martin Luther
Von Arnold E. Berger. 4 Bände. 2039 Seiten 28,— RM., Ganzl. 40,—RM.

Molière
Von Heinrich Schneegans. 271 Seiten. 1 Abb. 4,— RM., Ganzl. 5,50 RM.

Montesquieu
Von Albert Sorel. 160 Seiten. 1 Abb. 2,40 RM., Ganzl. 3,80 RM.

Peter der Große
Von K. Waliszewski. 2 Bände. 609 Seiten. 2 Abb. 6,— RM., Ganzl. 8,60 RM.

Raabe
Von Heinrich Spiero. 2. Aufl. 338 Seiten. 4 Abb. 5,40 RM., Ganzl. 7,— RM.

Schopenhauer
Von Eduard Grisebach. 240 Seiten. 1 Abb. 4,50 RM., Ganzl. 6,— RM.

Schopenhauer, Neue Beiträge
Von Eduard Grisebach. 152 Seiten. 4,50 RM., Ganzl. 6,— RM.

Shakespeare
Von Alois Brandl. 2. Aufl. 533 Seiten. 7 Abb. 7,50 RM., Ganzl. 10,— RM.

Adam Smith
Von Karl Jentsch. 299 Seiten. 1 Abb. 4,50 RM., Ganzl. 6,— RM.

Spinoza
Von Wilhelm Bolin Carl Gebhardt. 2. Aufl. 211 Seiten. 1 Abb. 3,60 RM., Ganzl. 5,25 RM.

Stanley
Von Paul Reichard. 222 Seiten. 1 Abb. 2,40 RM., Ganzl. 3,60 RM.

Freiherr vom Stein
Von Friedrich Neubauer. 212 Seiten. 3,60 RM., Ganzl. 5,20 RM.

Tennyson
Von Emil Koeppel. 183 Seiten. 1 Abb. 2,40 RM., Ganzl. 3,50 RM.

Tizian
Von Georg Gronau. 270 Seiten. 2 Abb. 4,— RM., Ganzl. 5,50 RM.

Turgenjew
Von Ernst Borkowsky. 222 Seiten. 1 Abb. 4,— RM., Ganzl. 5,50 RM.

Uhland
Von Hermann Schneider. 537 Seiten. 3 Abb. 7,80 RM., Ganzl. 10,— RM.

Richard Wagner
Von Max Koch. 3 Bände. 1735 Seiten. 14 Abb. 15,— RM., Ganzl. 22,— RM.

Walther von der Vogelweide
Von Anton E. Schönbach und H. Schneider. 4. Aufl. 220 Seiten. 1 Abb. 3,60 RM., Ganzl. 5,— RM.

Ausführlicher 32seitiger illustrierter Prospekt steht auf Wunsch gern kostenlos zur Verfügung

A. Ziemsen Verlag
Wittenberg (Bez. Halle)

LG.H
S 39136

254643

Author Schulze, Erich

Title Die deutsche Literatur.

DATE.

University of Toronto
Library

DO NOT
REMOVE
THE
CARD
FROM
THIS
POCKET

Acme Library Card Pocket
Under Pat. "Ref. Index File"
Made by LIBRARY BUREAU